

Arte y Semana Santa



INMACULADA VIDAL BERNABÉ
ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO (COORDS.)

INMACULADA VIDAL BERNABÉ
ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO (COORDS.)

Arte y Semana Santa



ARTE Y SEMANA SANTA

EDITA

Hermanidad penitencial y cofradía de nazarenos del
Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza

CON LA COLABORACIÓN DE

Patronato de Turismo de la Costa Blanca

COORDINA

Inmaculada Vidal Bernabé

Alejandro Cañestro Donoso

EDICIÓN DE TEXTOS Y MAQUETACIÓN

Carlos Enrique Navarro Rico

FOTO DE PORTADA

El Santísimo Cristo Crucificado de Monóvar, de Jesús Soriano

IMPRIME

AZORÍN, Servicios Gráficos Integrales

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores

© de esta edición, Hermanidad penitencial y cofradía de nazarenos
del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza

C/ Segura, 48. 03640. Monóvar (Alicante)

ISBN

978-84-617-5145-7

DEPÓSITO LEGAL

A 629-2016

INMACULADA VIDAL BERNABÉ
ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO (COORDS.)

Arte y Semana Santa

ACTAS DEL CONGRESO NACIONAL
CELEBRADO EN MONÓVAR (ALICANTE),
DEL 14 AL 16 DE NOVIEMBRE DE 2014.

Monóvar, 2016

Hermandad del Cristo



CONGRESO NACIONAL “ARTE Y SEMANA SANTA”

Monóvar (Alicante), del 14 al 16 de noviembre de 2014

Organización

Hermandad penitencial y cofradía de nazarenos del Santísimo Cristo Crucificado y
María Santísima de la Esperanza, de Monóvar (Alicante),
con motivo de su 75 aniversario fundacional.

Comité organizador

- D. Enrique Marhuenda Bellot. Hermano Mayor de la Hermandad
- D. Carlos Enrique Navarro Rico. Secretario del Congreso
- D. Alejandro Cañestro Donoso. Coordinador científico del Congreso
- D. Gabriel Segura Herrero. Presidente del *Centre d'Estudis Locals del Vinalopó*
- D^a. Alicia Cerdá Romero. Archivera-bibliotecaria municipal
- D. Marcial Poveda Peñataro. Cronista Oficial de Monóvar



Presidenta del Congreso

D^a Inmaculada Vidal Bernabé. Catedrática de Historia del Arte. Universidad de Alicante.

Comité Científico

D. Jorge Belmonte Bas	D. Víctor Manuel López Arenas
D. Antonio Bonet Salamanca	D. Andrés Luque Teruel
D. Alejandro Cañestro Donoso	D. Miguel Martínez Aparicio
D ^a . Gema Carbonell Lloreda	D. Valentín Martínez García
D. Roberto Domínguez Blanca	D. Ignacio Miguélez Valcarlos
D. Antonio Luis Galiano Pérez	D. Manuel Pérez Sánchez
D ^a Cristina Gómez López	D. Fernando Quiles García
D. Lorenzo Hernández Guardiola	D. Wifredo Rincón García
D. José Ignacio Hernández Redondo	D. Jesús Rivas Carmona
D. Fermín Labarga García	D. Francisco Javier Segura Márquez
D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz	D. Francesc Xavier Torres Peters
	D. Valeriano Venneri

Entidades patrocinadoras

Ayuntamiento de Monóvar
Diputación Provincial de Alicante
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo de la Costa Blanca

Entidades colaboradoras

Associació Cultural Xinosa. Monóvar
Bodegas Alejandro. Monóvar
Bodegas Salvador Poveda. Monóvar
Centre d'Estudis Locals del Vinalopó
Instituto Mediterráneo de Estudios de Protocolo. Elche
Mayordomía de la Virgen del Remedio. Monóvar
Parroquia de san Juan Bautista. Monóvar

Coordinadores de la presente edición

D^a. Inmaculada Vidal Bernabé y D. Alejandro Cañestro Donoso.

PRESENTACIÓN

Inmaculada Vidal Bernabé

Catedrática de Historia del Arte. Universidad de Alicante

Presidenta del Congreso

El interés que viene suscitando el estudio de la Semana Santa en medios académicos y universitarios como fenómeno histórico-artístico, social o cultural, es un hecho manifiesto, parejo a la apreciable revitalización que registra esta expresión de religiosidad popular en claro y paradójico contraste con la secularización del tiempo actual. Un interés que se ha incrementado de manera extraordinaria en las últimas décadas como así lo acredita el aumento de publicaciones, de diversa índole, que abordan aspectos muy distintos de esta importante y significativa festividad y el creciente número de congresos que, en torno al tema, vienen teniendo lugar en España, en particular desde 1990. Interés que, desde el punto de vista académico, está plenamente justificado por ser nuestro país poseedor de un extraordinariamente rico y variado patrimonio artístico y cultural, propio de la Semana Santa. Patrimonio que Hermandades y Cofradías han contribuido a generar y continúan haciéndolo mediante el encargo o adquisición de obras cuya conservación procuran, junto con otras instituciones.

La conmemoración, en 2015, del 75 aniversario de la fundación de la Hermandad del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza, de Monóvar (Alicante) propició la oportuna celebración del Congreso Nacional “*Arte y Semana Santa. Cultura material e inmaterial*” que tuvo lugar en dicha ciudad del 14 al 16 de noviembre de 2014. Una iniciativa de la Hermandad, sin duda muy loable, que deja testimonio para el futuro de tan especial acontecimiento a través de este libro de Actas que el lector tiene en sus manos.

Se proporcionó, de este modo, el cauce adecuado para conocer algunos de los variados derroteros por los que discurre actualmente la investigación en torno al arte y la Semana Santa y sus múltiples implicaciones y, a su vez, vino a constituir una excelente oportunidad para reunirnos especialistas y estudiosos cuyo interés por el tema propiciaba el siempre enriquecedor intercambio y debate de ideas.

Este congreso constituyó, pues, el marco adecuado para, desde una perspectiva multidisciplinar y transversal, analizar y poner de relieve algunas de las numerosas y muy diversas manifestaciones artísticas y culturales cuya existencia está vinculada, sustancialmente, a la celebración de la Semana Santa, a su liturgia y a sus desfiles procesionales. De manera que, a lo largo de las distintas sesiones se abordaron cuestiones relativas a la función y simbolismo del ajuar artístico que se utiliza en los ritos litúrgicos del Jueves, Viernes y Sábado Santos; así como al desarrollo histórico de las procesiones y su evolución en ciudades como Valladolid, Sevilla, Zaragoza, Murcia o Lorca que gozan de una Semana Santa unánimemente reconocida y prestigiada bien por sus obras escultóricas, por los maestros que las realizaron, o bien por ser foco irradiador de influencias en otros territorios. Procesiones que destacan, a su vez, por sus propias características y peculiaridades, lo que las singulariza respecto a tantas otras celebraciones de la misma naturaleza, pero siempre distintas, de nuestro país, capaces de suscitar todo un cúmulo de experiencias devocionales pero también sensoriales y estéticas.

Otros temas, de no menor interés, versaron sobre artistas concretos caso del escultor monovero, afincado en Madrid, J. M^a Alarcón Pina, cuya dilatada obra se encuentra, además de en la citada capital y en Monóvar, repartida por otras ciudades españolas. Y la de otros imagineros y tallistas de trayectoria y obra más o menos conocida. También se dedicaron originales trabajos a las artes suntuarias como bordados y ornamentos litúrgicos textiles y a los problemas que su transformación puede generar

y, asimismo, a la orfebrería. No se ha olvidado el papel fundamental que desempeñan las Tecnologías de la Información y la Comunicación en la gestión de todo este extraordinario y específico patrimonio artístico y cultural ni tampoco en lo relativo a cuestiones referidas a su comercio en el mercado de arte actual.

De todo ello y más se trató, respondiendo así al propósito inicial de este congreso, que fue estudiar y debatir cualquiera de los múltiples aspectos del arte relacionados con la Semana Santa, interpretarlos en su contexto original y poner en valor las múltiples facetas que engloba dicho fenómeno.

Hay que destacar el interés que la convocatoria despertó en la comunidad científica, pues se inscribieron y participaron un considerable número de historiadores del arte, Licenciados en Humanidades y en otras especialidades afines procedentes de diversas universidades españolas.

Las ponencias y comunicaciones aportadas contribuyen, sin duda, a enriquecer la amplia parcela de conocimiento que concierne al arte y la Semana Santa, y quedan avaladas tanto por su interés intrínseco y su actualidad como por el reconocido nivel académico de sus ponentes.

Merece subrayarse también la activa participación de los congresistas en los debates tras las sesiones académicas y el interés de las visitas culturales y las actividades complementarias programadas. Todo lo cual se desarrolló en un grato ambiente de extraordinaria cordialidad.

Para la edición de las Actas que aquí se compilan, dado que se ha producido alguna variación respecto al número de las comunicaciones inicialmente seleccionadas y las que finalmente se han presentado para su publicación, se ha estimado más conveniente fusionar en cuatro los epígrafes de las cinco mesas en que, originalmente, se estructuró el Congreso. De modo que, en el índice, figura a manera de capítulos, el título o temática de cada una de las mesas:

I. Historia, cultura y manifestaciones inmateriales

II. Escultura

III. Artes decorativas y suntuarias

IV. Gestión del patrimonio

Y siguen, tras cada uno de estos capítulos, las ponencias y comunicaciones correspondientes.

Es justo decir que han sido muchas las personas e instituciones que han participado, sustancialmente, en la consecución de esta empresa. Y es el momento, pues, de dejar testimonio personal de gratitud a todas cuantas han colaborado en hacer realidad este Congreso.

Así, con satisfacción, reseño en primer lugar a los ponentes, los Doctores D. Jesús Rivas Carmona, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, que pronunció la conferencia inaugural; D. Wifredo Rincón García, Profesor de Investigación del C.S.I.C. de Madrid; D. Andrés Luque Teruel, Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla; D. José Ignacio Hernández Redondo, Conservador del Museo Nacional de Escultura de Valladolid; D. Antonio Bonet Salamanca, director de la revista *Pasos de Arte y Cultura*; D^a Cristina Gómez López, Gestora de Patrimonio Histórico-Artístico; D. José Alberto Fernández Sánchez, profesor de H^a del Arte de la Universidad de Murcia; D. Valeriano Venneri, Máster en Gestión y Conservación de Bienes Culturales y D. Alejandro Cañestro Donoso, Doctor en Historia del Arte. Todos ellos participaron, gustosamente y desde el primer momento, en el Congreso, y varios, además, colaboraron con nosotros al presidir y moderar las mesas de debate. Es de subrayar también su valiosa intervención en la mesa redonda final, en la que se abordó el tema *“Investigación sobre Arte y Semana Santa: estado de la cuestión y posibilidades.”*

De igual modo, mi sincero reconocimiento a cuantos Doctores y compañeros formaron parte del comité científico, que me honré en presidir, y que estuvo integrado, además de por los ponentes ya mencionados, por los siguientes miembros: D. Lorenzo Hernández Guardiola, de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos, de Valencia; D. Fernando Quiles García, de la Universidad P. de Olavide; D. Fermín Labarga García y D. Ignacio Miguéliz Valcarlos, de la Universidad de Navarra; D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, de la Universidad de Granada; D. Manuel Pérez Sánchez de la Universidad de Murcia; D. Antonio Luis Galiano Pérez, de la Real Asociación de Cronistas Oficiales; Así como por D. Jorge Belmonte Bas; D. Roberto Domínguez Blanca; D^a. Gema Carbonell Lloreda, y D. Víctor M. López Arenas; D. Miguel Martínez Aparicio y D. Valentín Martínez García; D. Francisco J. Segura Márquez y D. Francesc X. Torres Peters.

Asimismo, mi especial reconocimiento a los miembros del comité organizador, por haberme ofrecido la presidencia de este Congreso, cuya responsabilidad acepté gustosamente. Y son D. Enrique Marhuenda Bellot, Hermano Mayor de la Cofradía del Cristo; D^a Alicia Cerdá, archivera-bibliotecaria de Monóvar; D. Marcial Poveda

Peñataro, cronista oficial de esa ciudad; D. Gabriel Segura, Presidente del Centro de Estudios Locales del Vinalopó. Y singularmente, a D. Carlos E. Navarro Rico, Ldo. en Humanidades y buen conocedor de la Semana Santa monovera y a D. Alejandro Cañestro Donoso, quienes con tanta eficacia han desempeñado, respectivamente, la secretaría y la coordinación científica. Ambos han compartido conmigo la tarea, día a día, con entusiasmo e ilusionada entrega, a fin de culminar con éxito la empresa. Y con todos también compartí reuniones y momentos muy gratos en la preparación y organización del Congreso.

A su vez, mi gratitud a D. Salvador Poveda y D. Natxo Vidal, alcaldes de Monóvar, y a las concejales Dña. Desiré Bellot y Dña. Lourdes Pastor, así como a D. Antonio Alcolea Martínez, cura-arcipreste de la iglesia parroquial de San Juan Bautista, a la Mayordomía de la Virgen del Remedio, y a D. José Rico Marhuenda, quienes proporcionaron todo tipo de facilidades para realizar las visitas guiadas a dicho templo y al del ex convento de Capuchinos. Reconocimiento que hago extensivo a las siguientes entidades colaboradoras: la *Associació Cultural Xinosa*, Bodegas Alejandro y Bodegas Salvador Poveda, ambas de Monóvar. Al *Centre d'Estudis Locals del Vinalopó*, y al Instituto Mediterráneo de Estudios de Protocolo.

Y por último, también mi sincero agradecimiento a cuantas instituciones y organismos hicieron posible, con su colaboración, que se celebrara este Congreso. Así, y de manera especial, al Ayuntamiento de Monóvar, que acogió el evento y que, a través de su Concejalía de Cultura, patrocinó el concierto de órgano y canto “*Espiritualidad barroca y romántica*” a cargo de J. Benantzi Bilbao y J. Doménech.

También mi reconocimiento a la Diputación Provincial de Alicante y al Patronato de Turismo Costa Blanca, así como al Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil Albert”.

A todos, muchas gracias.

Alicante, 14 de enero de 2015

I. Historia, cultura y manifestaciones inmateriales

LA SEMANA SANTA Y SU SIGNIFICACIÓN ARTÍSTICA

Jesús Rivas Carmona

Universidad de Murcia

La Semana Santa constituye uno de los principales hitos del calendario litúrgico; sin duda, el más importante de todos, como corresponde a la conmemoración de la Pasión, Muerte y Resurrección del Señor, o sea al núcleo mismo de la fe cristiana. No es esta la ocasión para extenderse en la riqueza de aspectos que su particular relevancia propicia, aunque no está de más recordar su especial significación religiosa y con ella las tradiciones que se han ido forjando y desarrollando a través de los siglos. En consecuencia, es importante recocer una larga trayectoria histórica así como una llamativa implicación social, incluso popular, sobre todo a través de las cofradías y procesiones, que en buena medida protagonizan su celebración y que también representan algunas de sus más singulares manifestaciones, como bien demuestra el caso español.

Palabras clave: Semana Santa, arte, liturgia.

Easter is one of the main landmarks of the liturgical calendar; undoubtedly the most important of all, as befits the commemoration of the Passion, Death and Resurrection of the Lord, that is the core of the Christian faith. This is not the occasion to spread the wealth of aspects that your particular relevance favorable, although it is worth remembering your special religious significance and with it the traditions that have been forged and developed through the centuries. Consequently, it is important annealing a long history and a striking social involvement, even popular, especially through the brotherhoods and processions, which largely starring in their celebration and also represent some of the most unique events, as well demonstrates the Spanish case.

Keywords: *Semana Santa, art, liturgy.*

La Semana Santa se identifica frecuentemente con las vivencias más arraigadas y sentidas de pueblos y ciudades, de suerte que ha contribuido a configurar de forma decisiva la idiosincrasia cultural de los mismos. No extraña, por tanto, que sea uno de los fenómenos religiosos que más se han enraizado en la vida social y sus costumbres y que, en función de ello, tenga además de su prioritario carácter religioso toda una serie de valores históricos y culturales¹. Y como expresión de todos estos aspectos, tampoco extraña que el arte haya jugado un papel capital, tal que cabe señalar como capítulo fundamental de la Historia del Arte ese arte vinculado a la Semana Santa; un capítulo rico en sus manifestaciones, que destaca por su volumen, pero sobre todo por unas oportunas respuestas y por una especificidad, que ciertamente distingue sus realizaciones dentro del conjunto del arte religioso². En suma, resulta más que oportuno re-

1. En las últimas décadas los estudios sobre la Semana Santa han sido objeto de una importante atención y cada vez más aumenta su número. Se han llevado a cabo contemplando los diversos aspectos que entraña tan especial celebración, revelando toda su riqueza y singularidad. Desde grandes ediciones, actas de congresos o catálogos de exposiciones a artículos y trabajos monográficos, cuando no han sido las publicaciones de divulgación. En este afán de estudio han desempeñado un gran papel las cofradías, que con motivo de sus centenarios y aniversarios o de otros acontecimientos relevantes han contribuido con magnos libros sobre su historia y patrimonio. Sería, por tanto, una labor ímproba tratar de reflejar tal cantidad y diversidad de estudios y publicaciones. No obstante, por razones personales, quiero señalar un libro concreto: LUQUE REQUEREY, J. (1980). *Antropología cultural andaluza. El Viernes Santo al sur de Córdoba*. Córdoba: Universidad de Córdoba. Al margen del afecto que hay en su cita, en él puede encontrarse un buen ejemplo de los múltiples valores de la Semana Santa, a través del caso específico de los pueblos meridionales de Córdoba, tan identificados con la Semana Santa y con el protagonismo del Nazareno.
2. El auge de los estudios sobre Semana Santa se ha acompañado de los correspondientes a su arte, que asimismo conocen un importante desarrollo. Mi propia aportación personal puede ser ilustrativa: RIVAS CARMONA, J. (1997). "Semana Santa y arte en Murcia". *In gloriam et decorem*. *El arte del bordado en las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia; RIVAS CARMONA, J. (2002). "Arte y Semana Santa: el ejemplo de Puente Genil". *Puente Genil, Pasado y Presente*. I Congreso de Historia. Córdoba: Universidad de Córdoba; RIVAS CARMONA, J. (2003). "La iglesia de Jesús Nazareno de Puente Genil: arquitectura y etapas constructivas" y "La platería de Jesús Nazareno: historia y estudio de una colección de Puente Genil". *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible. 1595-Puente Genil-2003*. Puente Genil: Cofradía de Jesús Nazareno; RIVAS CARMONA, J. (2007). "El Señor de la Humildad y sus casas de Puente Genil". *Con la mano en la mejilla. En los trescientos años de la llegada del Señor de la Humildad. Puente de Don Gonzalo 1706 - Puente Genil 2006*. Puente Genil: Ayuntamiento de Puente Genil; RIVAS CARMONA, J. (2009). "El arte de la Semana Santa: Puente Genil 1959-2009". *Medio siglo de Semana Santa en Puente Genil 1959-2009*. Córdoba: Universidad de Córdoba; RIVAS CARMONA, J. (2010). "Platería y Semana Santa". En J. RIVAS CARMONA (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia: Universidad de Murcia; RIVAS CARMONA, J. (2010). "La Virgen de la Soledad y su Iglesia del Dulce Nombre: Historia y Arte". En VV. AA. *María Santísima de la Soledad. Doscientos Cincuenta Años de Devoción*. Córdoba: Universidad de Córdoba y RIVAS CARMONA, J. (2016). "La iglesia de Jesús Nazareno y la arquitectura de la Pasión en Puente Genil". En F. LABARGA (coord.). *V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús*

ferirse a un arte propio de la Semana Santa, al tiempo que conviene resaltar su propio peso específico a través de la Historia, en particular a partir del siglo XVI³, y también en la actualidad. En realidad, en los últimos tiempos adquiere una especial relevancia dentro del arte religioso, en tanto que del notorio retroceso de este sólo parece escapar el arte de la Semana Santa, que verdaderamente viene a llenar y mantener esta parcela, incluso con una sorprendente proliferación de obras que no deja de ser llamativa en una época de secularización⁴.

Este espléndido panorama del arte de la Semana Santa adquiere toda su dimensión cuando se contempla en su totalidad. Sería un tremendo error identificar ese arte de la Semana Santa sólo con el propio de las cofradías o de los desfiles procesionales, como parece suceder, lo que llevaría a reducir su realidad a una visión parcial y limitada, aun admitiendo que dichas cofradías y sus procesiones propician un aspecto fundamental. No debe olvidarse que hay otra Semana Santa, distinta de esa de cofradías y procesiones, en este caso vinculada a la liturgia y a la celebración en los templos, principalmente a través de Triduo Sacro de Jueves, Viernes y Sábado santos. Es obligado, por tanto, reconocer dos Semanas Santas⁵ y, consecuentemente, dos artes de Semana Santa, cada uno de ellos como expresión de unas concepciones diferentes, de distintos modos de celebración. Por supuesto, el arte de la Semana Santa de cofradías y procesiones responde más a la exaltación de lo devocional y de los sentidos mientras que el de la otra Semana Santa atiende más bien a lo institucional y oficial de la Iglesia con un carácter prioritariamente conceptual, como es propio de la liturgia.

Nazareno. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 61-72.

3. La Semana Santa y su patrimonio artístico adquieren su plenitud a partir del siglo XVI, como bien se constata en la creación de sus cofradías, que alcanzan un particular desarrollo desde esa centuria. Al respecto, proporciona un buen ejemplo la provincia de Córdoba, en la que ya en dicha centuria se fundaron algunas de sus más relevantes cofradías, como las de la Vera-Cruz, la Soledad y el Nazareno (ARANDA DONCEL, J. (1990). "Evolución histórica". *Semana Santa en los pueblos cordobeses*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 11-13). Detrás de ello hay un ambiente de devoción y espiritualidad, incluso desde antes que se consagrara la Contrarreforma. Esta intensificación religiosa y devocional, además del protagonismo concedido a la Semana Santa, se advierte igualmente en el desarrollo de otros fenómenos religiosos, como el Rosario y sus cofradías. A este particular se remite a ROMERO MENSAQUE, C. J. (2014). "Los comienzos del fenómeno rosariano en la España Moderna. La etapa fundacional (siglos XV y XVI)". *Hispania Sacra* LXVI y ROMERO MENSAQUE, C. J. (2013). "La universalización de la devoción del Rosario y sus cofradías en España. De Trento a Lepanto". *Angelicum* nº 90, pp. 217-246.
4. Un buen ejemplo proporciona la platería, como se manifiesta en el estudio de SANZ, M. J. (2006). "La renovación de la orfebrería religiosa en el siglo XX". En J. RIVAS CARMONA (coord.). *Estudios de Platería*. San Eloy 2006. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 677 y ss.
5. Muy bien aparecen reconocidas en LUQUE REQUEREY, J. (1980), ob. cit., pp. 21-22.

Ciertamente, este arte litúrgico ofrece por sí mismo una particular relevancia, en razón de su función en oficios tan principales o, si se prefiere, de su papel de representación y símbolo de los misterios propios de la Semana Santa. Por ello, no deja de sorprender que no se le haya prestado mayor atención, aunque también puede argumentarse que no siempre se haya contemplado en ese contexto y, en consecuencia, como la otra cara de la moneda del arte de la Semana Santa. En verdad, este alcanza su plena riqueza y significación cuando se considera su carácter bifronte, o sea, incluyendo también ese arte litúrgico. Esto, a su vez, conlleva otra cuestión, que el propio arte litúrgico de la Semana Santa es más que una parte del ajuar de los templos y de sus celebraciones y que dentro del mismo se distingue y resalta, en tanto que representa una especificidad que sólo se entiende desde sus particulares funciones o, mejor dicho, desde la perspectiva de la Semana Santa. Ni más ni menos, el arte litúrgico no sólo forma parte por derecho propio del arte de la Semana Santa sino que no se explica sin esta.

Buena idea de la relevancia del arte litúrgico proporcionan los gigantescos candelabros conocidos como tenebrarios, que eran utilizados en el Oficio de Tinieblas del Miércoles Santo, en cuyo transcurso se apagaban sucesivamente las numerosas candelas dispuestas en su remate, comúnmente triangular; por tanto, dichos candelabros se convertían en el centro de la celebración litúrgica y de sus significados. En las catedrales tal ceremonia tuvo la lógica importancia y, en consecuencia, no extraña que los propios tenebrarios adquirieran verdadera envergadura, tal como manifiestan los ejemplares conservados. Normalmente, se labraban en hierro u otros metales, aunque también podían ser de madera tallada, pero no de plata, pues hubiesen representado un gran desembolso, según reconoce Cruz Valdovinos⁶. Más que representativo es el magno tenebrario de la Catedral de Sevilla, espléndida obra renacentista iniciada en 1559, a la que estuvieron vinculados artistas de la categoría y reputación de Hernán Ruiz II y Juan Bautista Vázquez el Viejo⁷, lo que sin más es indicativo de la atención que mereció este especial tipo de candelabro. Se trata de una elaborada creación, donde se hace patente una refinada cultura artística, entre la arquitectura de elegantes

6. CRUZ VALDOVINOS, J. M. (2001). "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción". En M.A. CASTILLO OREJA (ed.). *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid: Fundación BBVA, pp. 166-167.

7. MORALES, A. J. (1984). "Artes aplicadas e industriales en la Catedral de Sevilla". En VV. AA. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 567-570.

órdenes, las bellas esculturas y la ornamentación a la antigua, incluso con evocaciones a Serlio en los hermes del pedestal, como bien reconoce Alfredo Morales. Sin duda, constituye un magnífico exponente del rango de estas piezas, al igual que otras de la misma centuria, como las de Jaén y Burgos, que en conjunto indican la importancia que alcanzaron en el curso del Quinientos⁸, como un exponente más de la significación de este siglo en las catedrales españolas, que entonces se enriquecen con retablos, trascoros, sillerías o rejas, al tiempo que incorporan suntuosos objetos de culto, entre ellos muchas de la custodias procesionales destinadas a la fiesta del Corpus Christi. La solemnidad de la Semana Santa se cuidó como merecía y los propios tenebrarios dan testimonio de ello, lo mismo que los grandiosos monumentos de Jueves Santo.

Igual sentido de grandeza y monumentalidad que el tenebrario puede llegar a tener el candelero destinado a sostener el cirio pascual, tras ser encendido en el oficio de Sábado Santo. En tamaño y aspectos materiales también se asemeja a ese candelabro, incluso en algún caso se hicieron por el mismo artista, como en Santiago de Compostela, que uno y otro fueron realizados por Guillén de Bourges, maestro francés del siglo XVI⁹. No obstante, existe una importante diferencia, en cuanto que el candelero pascual sirve a un único cirio. Un ejemplo extraordinario proporciona el candelero correspondiente a la Catedral de Granada, debido a Esteban Sánchez y fechado en 1569¹⁰, muy poco tiempo después de la consagración de la rotunda de Diego de Siloé y de la erección de su templete y altar¹¹, o sea dentro del mismo programa de su amueblamiento litúrgico. De madera tallada, dorada y parcialmente en blanco, se distingue por su pie troncopiramidal cóncavo con medallones alusivos a la historia de Adán y Eva.

Ahora bien, el arte litúrgico de la Semana Santa tiene su más espléndida representación en los objetos y montajes vinculados al Jueves Santo, día tan señalado como propio de la conmemoración de la Cena del Señor con su especial carácter sacerdotal, sacramental y eucarístico. En su específica misa, antiguamente se procedía en las catedrales a la consagración del crisma y de los santos óleos de catecúmenos y enfermos

8. OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, F. de (1994). "Objetos metálicos". En A. BONET CORREA (coord.). *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra, p. 223.

9. CRUZ VALDOVINOS, J. M. (2001), ob. cit., pp. 166-167.

10. LÓPEZ LÓPEZ, P. (2005). "Otros bienes muebles a.- El facistol y el candelero del cirio pascual". En L. GILA MEDINA (coord.). *El libro de la Catedral de Granada*. Vol. I. Granada; Ayuntamiento de Granada, pp. 720-724.

11. ROSENTHAL, E.E. (1990). *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada: Universidad de Granada, pp. 31 y 150.

para luego ser repartidos entre las parroquias de las respectivas diócesis y utilizarse en la administración de los sacramentos, consagración que en los últimos tiempos se ha trasladado a los días previos. Su ritual requiere unos precisos objetos, entre recipientes para el bálsamo, cazoletas, espátulas y embudos, pero de manera especial el protagonismo de dicha ceremonia recae en tres grandes ánforas o cantaros que hacen de recipientes para recoger los sagrados aceites¹². Dado este protagonismo litúrgico, dichas ánforas adquieren una trascendencia más allá de su mero valor práctico, a la que no es ajena su realización en plata, que ciertamente contribuye a dignificarlas; incluso por su exclusivo uso en la catedral alcanzan una significativa identificación con la misma, reforzada con la incorporación de su propio emblema. “Pero, sobre todo, cabe destacar, dentro de ese vínculo catedralicio, su perfecta expresión de la catedral como iglesia madre y cabeza de la diócesis y, consecuentemente, de su dimensión episcopal y con ella su papel fundamental de carácter sacramental. Las ánforas, no obstante su función eminentemente utilitaria, como precisos recipientes de los sagrados óleos, se erigen en representación simbólica de tales significados eclesiales. Y este valor conceptual es, en última instancia, lo que le concede particular relevancia”¹³.

Aunque se conservan antiguas ánforas desde los finales de la Edad Media, como las existentes en la Seo de Zaragoza¹⁴, lo normal es que sean posteriores. En el siglo XVI destacan algunas obras muy relevantes, caso de los varios juegos de la Catedral de Sevilla; a saber, la rica pareja de cántaros de Amberes, adquirida en 1564¹⁵, o las ánforas que se hicieron años después y que se atribuyen a Hernando de Ballesteros el

12. Este ceremonial y su particular ajuar ya han sido puestos de relieve por CRUZ VALDOVINOS, J. M. (2001), ob. cit., pp. 158-160. Su significación también ha sido advertida por GONZÁLEZ GARCÍA, M.A. (1993). “Las ánforas de los óleos de la catedral de Astorga, obra del platero compostelano Alejandro Bermúdez”. En J. LÓPEZ-CALO (coord.). *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 407-408.

13. Las ánforas de óleos han sido objeto de estudio por parte de RIVAS CARMONA, J. (2012). “Las ánforas de óleos: estudio de una tipología de platería”. En J. RIVAS CARMONA (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 509-522.

14. CRUZ VALDOVINOS, J.M. (1999). “Platería”. *Las artes decorativas en España II*. Summa Artis XLV. Madrid: Espasa Calpe, pp. 523-524.

15. SANZ, M.J. (1976). *La orfebrería sevillana del Barroco*. T. I. Sevilla: Diputación de Sevilla, pp. 144-145 y T. II, pp. 170-171 y PALOMERO PÁRAMO, M. (1984). “La platería en la Catedral de Sevilla”. En VV. AA. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 620-621. Asimismo CRUZ VALDOVINOS, J.M. (1997). *Platería europea en España [1300-1700]*. Madrid: Fundación Banco Santander, pp. 100-103 y HEREDIA MORENO, M.C. (2000). “Cántaro”. En VV. AA. *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid: Museo del Prado, p. 142 y HEREDIA MORENO, M.C. (2000). “Cántaro”. *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Sevilla: Diputación de Sevilla, pp. 432-433.

Mozo, a quien se adscriben también las ánforas de la antigua Colegiata del Salvador, de la misma Sevilla¹⁶. Desde luego, la aportación quinientista brilla con obras tan espléndidas. Sin embargo, la mayor parte de las conocidas pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII o a los comienzos del XIX. Sería larga la lista, aunque a modo de ejemplo podrían citarse obras como las de la Catedral de Cuenca, del platero Tomás López¹⁷, las de la Catedral de Córdoba, de Damián de Castro, fechadas en 1764¹⁸, las de Ávila de 1777, debidas al maestro salmantino Manuel de Silva¹⁹, la única conservada de José Reina en la Catedral de Málaga, que data de 1798²⁰, las de la Catedral de Almería, que el platero cordobés Rafael Aguilar y Cueto realizó para 1804²¹, o las que también por entonces se hicieron en la Real Fábrica de Platería de Martínez con destino a la Catedral de Zamora²². Nada más que la referida nómina de maestros o la propia Real Fábrica son un claro indicio del interés puesto en estas ánforas y del deseo de alcanzar unas obras de categoría. Ciertamente, sobresalen por la grandeza de su tamaño y la belleza de su traza y ornato, dignas de la función que desempeñaban en un día tan especial. Incluso cuando carecen de decoración, su diseño es de tal calidad que parece compensar esa falta, como es el caso de las de Córdoba, en las que Damián de Castro jugó con particular habilidad con la imponente de su volumen y, sobre todo, con la magistral conjunción de molduras y escalonamientos con amplias zonas lisas y con el bello contraste de curvas y contracurvas.

Una vez terminada la Misa de la Cena del Señor, las Sagradas Especies son trasladadas para su reserva al Monumento, un montaje que puede alcanzar gran especta-

16. SANTOS MÁRQUEZ, A.J. (2007). *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 157-159.

17. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2004). "Los plateros de la Catedral de Cuenca en la segunda mitad del siglo XVIII". En J. RIVAS CARMONA (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 264.

18. NIETO CUMPLIDO M. y MORENO CUADRO, F. (1993). *Eucarística Cordubensis*. Córdoba: Universidad de Córdoba, p. 136.

19. MARTÍN SÁNCHEZ L. y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F. (2007). "Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800)". En J. RIVAS CARMONA (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 174.

20. TEMBOURY ÁLVAREZ, J. (1948). *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, p. 331.

21. NICOLÁS MARTÍNEZ M.M. y TORRES FERNÁNDEZ, M.R. (2004). "La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX). El declive de un tesoro". En J. RIVAS CARMONA (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 367.

22. PÉREZ HERNÁNDEZ, M. (1999). *La Platería de la Ciudad de Zamora*. Zamora: Ayuntamiento de Zamora, p. 299.

cularidad²³, hasta con un llamativo derroche de platería, como el que se conoce en el Monumento de la Catedral de La Laguna²⁴, en las Canarias, en nada inferior al de los grandes tronos eucarísticos de la Octava del Corpus, que muy curiosamente también son aprovechados para componer esos monumentos, como en fechas recientes sucede con el fastuoso y monumental trono de la Catedral de Sevilla. No obstante, el genuino Monumento suele ofrecer un carácter muy distinto, pues se ha concebido más bien como una escenografía en la que predominan los textiles y colgaduras, las perspectivas arquitectónicas pintadas o las construcciones de madera, incluso con una significación específica que aúna lo triunfal con lo funerario. Esto último parece desdecir de su función en el día de Jueves Santo, aunque adquiere todo este sentido cuando se considera que en su propia misa se anticipa míticamente la muerte del Señor, por lo que resulta apropiado que tras ella sea trasladada la Eucaristía, el Cuerpo del Señor, al sepulcro. En consecuencia, el Monumento se concibió ni más ni menos que como el catafalco de Cristo²⁵.

En razón de ello, resulta muy característico el Monumento a manera de templete arquitectónico, semejante a los catafalcos de los funerales reales, que por su carácter provisional y por la necesidad de montarse todos los años se realizaba en maderas policromadas. A pesar de esta circunstancia, podía adquirir verdadera grandeza artística, como demuestra la serie conocida del siglo XVI, que incluye algunas de las obras más representativas. Todavía se conserva, reaprovechado en una parroquia de Peñarroya, el antiguo Monumento de la Catedral de Córdoba, debido a Hernán Ruiz III²⁶. Muestra una estructura cruciforme formada por cuatro pórticos con columnas, que también se impone el Monumento de El Escorial trazado por Juan de Herrera. No obstante, la más impresionante obra de esa centuria es el Monumento de la Catedral de Sevilla,

23. Sobre el tema se remite a RIVAS CARMONA, J. (2003). "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata". En G. RAMALLO ASENSIO (ed.). *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 493-529.

24. HERNÁNDEZ PERERA, J. (1955). *Orfebrería en Canarias*. Madrid, pp. 256-257, fig. 134.

25. Sobre esta consideración y el particular sentido eucarístico del Monumento ver TRENS, M. (1952). *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona, p. 299 y ALEJOS MORÁN, A. (1977). *La Eucaristía en el arte valenciano*. T. I. Valencia: Universidad de Valencia, p. 324. También KROESEN, J. (2000). *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*. Lovaina: Universidad de Groningen, pp. 56 y ss., 157 y ss.

26. VILLAR MOVELLÁN, A. (1986). "La arquitectura del Quinientos". En VV. AA. *Córdoba y su provincia*. T. III. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, p. 225 y NIETO CUMPLIDO, M. (1998). *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 454-455.

que se hizo entre 1584 y 1594²⁷. Increíblemente grandioso, llegaba casi a las bóvedas de la catedral con varios cuerpos superpuestos, que partían de un principal que se configuraba conforme a un plan semejante al del templo del citado Herrera en el Patio de los Evangelistas de El Escorial, aunque de arquitectura abierta y calada, lo que viene a señalar la relevancia de los proyectos puestos en práctica en estas máquinas. Este tipo de Monumento arquitectónico prosiguió en los siglos siguientes, como bien deja ver el correspondiente a la Catedral de Cádiz, diseñado por Torcuato Cayón y realizado a partir de 1780²⁸.

De todas formas, el verdadero protagonismo de los monumentos recae en el arca donde se guarda la Eucaristía, frecuentemente de platería²⁹; una pieza específica y exclusiva para tal uso en Semana Santa, pues dista del sagrario destinado a la reserva cotidiana, aunque el propio sagrario puede ser empleado en lugar de dicha arca, a falta de esta. Y adquiere tal especificidad en tanto que su función original, en correspondencia con la concepción del Monumento, fue representar el sepulcro de Cristo, lo que incluso dio ocasión para configurar su particular imagen, que puede evocar una urna funeraria o un sarcófago³⁰, incluso en la característica disposición apaisada que ofrece un buen número de casos. Sobre todo, estas arcas son fundamentales en las catedrales, si bien pudieron hacerse asimismo para grandes parroquias y otras iglesias, y desde el siglo XVI se conocen importantes ejemplos, como el de la Catedral de Toledo, que sigue mostrando el esplendor de esta centuria, a pesar de la reforma practicada en la siguiente³¹. Así, cabe iniciar una larga serie que incluye algunas de las muestras más sobresalientes de la platería española, distinguiéndose siempre por su fastuosidad y aparato. En el siglo XVII destaca el arca de la Catedral de Granada, que pasa por ser una obra de Alonso Cano³². Además de esta autoría, tiene la importancia de mostrar

27. LLEÓ CAÑAL, V. (1976). "El Monumento de la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVI". *Archivo Hispalense* nº 180 (1976), pp. 97-112.

28. PÉREZ DEL CAMPO, L. (1988). *Las Catedrales de Cádiz*. León: Diputación de León, pp. 54 y 55.

29. Las arcas del Monumento han sido estudiadas por RIVAS CARMONA, J. (2003). "La significación de las artes decorativas...", ob. cit.

30. HEREDIA MORENO, M.C. (2002). "De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles". En VV. AA. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 171.

31. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2006). "El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo". En J. RIVAS CARMONA (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 379-400.

32. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (2005). "La orfebrería". En L. GILA MEDINA (coord.). *El libro de la Catedral de Granada*. Vol. I. Granada: Ayuntamiento de Granada, pp. 596-598.

una tipología próxima a la del sagrario, que siguió utilizándose en el Setecientos con creaciones tan relevantes como la de Damián de Castro para la Catedral de Córdoba³³.

Por el carácter eucarístico del Jueves Santo, en el mismo se han podido utilizar otras obras de platería que fundamentalmente fueron creadas para la exaltación de la Eucaristía. Además de los tronos, hay que considerar el papel que al respecto han desempeñado las custodias procesionales³⁴. El citado Monumento de La Laguna da ejemplo de ello, en cuanto que la custodia remata todo el conjunto de platería, elevada sobre las gradas que montan el altar. En este caso servía de templete, a manera de magnífico dosel, para cobijar el arca. De igual forma se usaba la custodia de Juan de Arfe en el antiguo Monumento de la Catedral de Sevilla, según dejan ver grabados y viejas fotografías. Incluso se ha llegado a tal integración entre custodia procesional y arca de Jueves Santo que en una misma pieza pueden atenderse ambas funciones; eso sí, con alguna modificación, tal como sucede con la obra que realizara Damián de Castro para la parroquia cordobesa de San Nicolás de la Villa, que en su forma cerrada sirve de arca mientras que al retirarse los frentes queda abierta para ser utilizada como original custodia de andas³⁵.

Está claro que este arte litúrgico representa un conjunto de particular importancia con obras peculiares y de gran riqueza artística, incluso con una especial presencia de la platería, fundamentalmente como signo y expresión de las principales ceremonias relacionadas con el Jueves Santo, en consonancia con las circunstancias de este día clave de la Semana Santa y de su idiosincrasia. Y, ciertamente, contribuye a enriquecer y completar el panorama del arte de la Semana Santa. Este, a pesar de esa significación del arte litúrgico, tiende a identificarse con el arte vinculado a las cofradías, sus cultos y procesiones, que en verdad constituye la más reconocida manifestación del mismo, incluso el canal preferente por donde sigue desarrollándose en los últimos tiempos, al compás del propio auge de la Semana Santa y de sus cofradías. Es obvio, por tanto, que debe reconocerse el valor de este otro arte de la Semana Santa; más aún, se le debe prestar la mayor atención, pues resulta clave para comprender mucho de la riqueza de significados que entraña la propia Semana Santa y con frecuencia se convierte en su más idónea expresión. Además, una larga trayectoria histórica viene a avalar lo dicho.

33. NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. (1993), ob. cit., p. 124.

34. En este punto debe citarse el estudio de RIVAS CARMONA, J. (2007). "Los otros usos de las custodias procesionales". En J. RIVAS CARMONA. *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 503-519.

35. NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. (1993), ob. cit., p. 125.

La particular devoción suscitada por los dramáticos misterios y pasos de la Semana Santa es razón suficiente para comprender la importancia adquirida por la imaginería, pues en ella se encuentra una adecuada representación y actualización de los acontecimientos de la Pasión y de sus protagonistas, favorecida por sus propias circunstancias artísticas de corporeidad y realidad³⁶. Sólo puede decirse que esta imaginería es protagonista fundamental del arte de la Semana Santa y verdadero epicentro del mismo, como objeto prioritario del culto y de la veneración; hasta el extremo de girar y justificarse todo lo demás en torno a ella. Más aún, la celebración de la Semana Santa se ha configurado contando con ella, de modo que frecuentemente su propia historia va marcando hitos significativos de la historia misma de la Semana Santa. Así pues, las cofradías siempre se han empeñado en tener la oportuna imaginería, como principal insignia de ellas y como elemento preferente e imprescindible de su patrimonio religioso y artístico. Pero, además de esta circunstancia, su relevancia se incrementa por su propia categoría artística y con ella la categoría de los imagineros, frecuentemente maestros de primera fila, como Juan de Juni, Gregorio Fernández, Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa, Pedro Roldán, Pedro de Mena, los Mora o Francisco Salzillo, que honran como grandes figuras la escuelas históricas de escultura de Valladolid, Sevilla, Granada y Murcia. Incluso en la propia imaginería se encuentra una de las principales contribuciones al esplendor y apogeo del arte de la Semana Santa en los últimos tiempos, de suerte que parece revivirse en pleno siglo XX la gloriosa época del Barroco y no sólo por lo que representa el volumen de obra sino también por la pervivencia de sus modelos y referencias, que aún en la actualidad suelen verse como la mejor expresión de la imagen devocional de Semana Santa³⁷. Por todo ello, no extraña que la imaginería sea contemplada como la más genuina manifestación del arte de la Semana Santa o la que más lo identifica; y, en consecuencia, uno de los capítulos que más se ha atendido y estudiado³⁸.

36. Al respecto puede citarse el completo estudio de VILLAR MOVELLÁN, A. (2012). "Realismo frente a idealismo en la imaginería pasionista andaluza". En J. ARANDA DONCEL (ed.). *Cofradías penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 21-78.

37. Por ejemplo, así lo reconoce VILLAR MOVELLÁN, A. (1989). *Las Escuelas del Barroco y la Imagen de Puente Genil*. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 41 y ss.

38. Sería empresa ardua pretender recoger la abundante bibliografía sobre el tema. Entre otras publicaciones, puede ser ilustrativo el libro de GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y RODA PEÑA, J. (1992). *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. También proporcionan una buena idea del interés por esta imaginería las diversas publicaciones de la Editorial Tartessos de Sevilla, principalmente su serie dedicada a los Grandes Maestros Andaluces, que incluye a artistas históricos

La imaginería recorre en sus representaciones todos los episodios de la Pasión de Cristo, desde la Entrada Triunfal en Jerusalén hasta la Resurrección, aunque en algún caso se amplían más allá de los ocho días correspondientes entre los domingos de Ramos y Pascua, incorporando pasos anteriores como el de la Samaritana o posteriores como el de la Ascensión, según ilustra la Semana Santa de Murcia. Por supuesto, la Virgen tiene un lugar de honor como protagonista clave, entre Dolorosa, Angustias o Soledad. También cabe destacar el papel de algunos apóstoles, sobre todo de san Juan, el discípulo amado, o de santas mujeres como la Magdalena o la Verónica. En fin, un completo y diverso repertorio de misterios y personajes que en sí ofrece una particular riqueza iconográfica, a la que a su vez debe añadirse la que supone en tipos y géneros, pues tiene cabida la imagen sola o el grupo con varios personajes componiendo todo un conjunto de especial sentido escenográfico, al tiempo que la imagen puede ser de talla entera y que se muestre como tal o que sea de vestir, incluso de candelero, precisando de la debida indumentaria para quedar completada. Ciertamente, toda una serie de posibilidades en iconografías, tipos y géneros que enriquecen de forma extraordinaria el panorama.

A pesar de tal riqueza, adquiere especial protagonismo alguna imagen en particular. Resulta evidente que el Cristo crucificado es importante como emblema mismo de la Redención, e igualmente el Cristo a la columna o el Yacente, fundamentales para recordar la Pasión y Muerte del Señor. No obstante, el Nazareno adquiere la mayor relevancia y hasta llega a hacerse imprescindible, como bien ejemplifica la Semana Santa andaluza³⁹. Pero no sólo hay que constatar su omnipresencia sino sobre todo su propia significación. De entrada se trata de la representación de Cristo camino del Calvario cargando con la cruz sobre uno de sus hombros, aunque también existe la versión del Nazareno abrazado a la cruz. Sin embargo, la imagen va más allá del hecho concreto y se reviste de una apariencia trascendente y sagrada con sus ricas ropas de terciopelos bordados⁴⁰, junto a sus cruces que incluso alcanzan a revestirse de platería y sus

como Martínez Montañés, Juan de Mesa, Pedro Roldán o Ruiz Gijón y otros del siglo XX, específicamente Castillo Lastrucci y Ortega Bru.

39. Sobre el particular pueden citarse las monumentales colecciones de Editorial Tartessos tituladas *Nazarenos de Sevilla*. Sevilla, 1997 y *Nazarenos de Málaga*. Sevilla, 2007.

40. Para esto es suficiente con citar a PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1997). *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Murcia: Diócesis de Cartagena, pp. 210-212 y PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1997). "El esplendor de la devoción (algunos aspectos del arte del bordado y del textil en las cofradías pasionarias de la Diócesis de Cartagena)". En VV. AA. *"In gloriam et decorem". El arte del bordado en las cofradías pasionarias de la Diócesis de Cartagena*. Murcia: Comuni-

coronas de espinas que parecen coronas reales con sus dorados y pedrería en algún caso⁴¹. En verdad, conjunta de manera muy singular la realidad de la tortura y todo su sufrimiento con esa especie de envaramiento que le otorgan los pesados ropajes y esa suntuosa dignidad derivada de su lujoso aderezo⁴², como muy bien se reflejaba en el dictamen de un fraile dominico de Antequera, publicado en 1636, en el que se dice: “vestir a Christo Nazareno de Túnica de preciosidad, y ponerle una sogá de oro y perlas, pues por lo que tiene la sogá de sogá, la Cruz de Cruz, y de Túnica la Túnica, dicen y dirán al más simple, que va padeciendo Christo en la calle de la amargura, y por lo que tienen de ser oro, de seda, o de perlas nos pregonarán la gloria del Hijo de Dios”⁴³. De este texto se deduce que ese doble aspecto no es sino magnífica expresión de la doble naturaleza de Cristo, divina y humana, o sea de la realidad total del Nazareno, que en su caso adquiere especial rango, como si fuera un intermedio entre la presencia eucarística y la mera representación⁴⁴, con un carácter casi de icono. Evidentemente, esta duplicidad de significados, de valor histórico y de valor sobrenatural, de lo humano y de lo divino, de la representación y de la presencia, también conlleva que la propia imagen se invista de un doble sentido o función, siendo a la vez imagen de culto e imagen de devoción⁴⁵. Todo ello, desde luego, obedece a su posición como principal imagen de la Semana Santa, que en sí revela toda la esencia de Cristo en la misma. Por supuesto, tan extraordinaria consideración es fruto de su progresivo afianzamiento de su protagonismo, que tiene un hito clave en la Contrarreforma. Incluso ésta fue una época decisiva para que el Nazareno se convirtiera en imagen independiente, exenta

dad Autónoma de la Región de Murcia, pp. 25-27. También es clave SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (1996). *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga.

41. Un buen ejemplo de este exorno de platería y joyería proporciona Jesús Nazareno de Lucena. Para el mismo se remite a RODRÍGUEZ DE MILLÁN FERNÁNDEZ, J. y LÓPEZ SALAMANCA, F. (2000). *Orígenes de la Semana Santa: sus inicios en Lucena. La Archicofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno: Cuatrocientos años de historia*. Lucena: Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

42. Así ha sido visto por PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1997). “El esplendor de la devoción...”, ob. cit., p. 25.

43. PÉREZ LOZANO, M. (1991). “La túnica bordada de Cristo Nazareno y la doctrina sobre las imágenes del Concilio de Trento”. En VV. AA. *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*. Vol. II. Córdoba: Universidad de Sevilla, pp. 801-807.

44. LUQUE REQUEREY, J. (1980), ob. cit., pp. 36 y ss.

45. Desde luego, el Nazareno se ajusta bien a los prototipos de imagen de culto y de imagen de devoción tal como se definen en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2011). “Tipos, usos y abusos de las imágenes sagradas”. En R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Pvchrvm. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 720 y ss. Al respecto, también es importante el libro de BELTING, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.

de las representaciones que la incluían en las escenas, en relieve o pintura, del Camino del Calvario⁴⁶. Sólo puede decirse que la Contrarreforma encontró en el Nazareno un decisivo instrumento de su programa de intensificación religiosa y de devociones, tal como se constata en la proliferación de sus imágenes y cofradías desde la última parte del siglo XVI⁴⁷.

Resulta sumamente revelador seguir el curso histórico de un Nazareno, de su cofradía y de sus programas artísticos para constatar ese importante impacto de la Contrarreforma, pero al mismo tiempo un desarrollo devocional que tras el apogeo contrarreformista prosiguió con tal pujanza que ha logrado alcanzar nuestro tiempo sin menoscabo de su especial protagonismo sino todo lo contrario. Para este propósito sirve magníficamente el caso de Jesús Nazareno de Puente Genil⁴⁸. El origen de su cofradía podría situarse en los últimos años del siglo XVI, muy posiblemente por el año de 1595⁴⁹, aunque por lo que parece en ese principio no fue cofradía de Jesús Nazareno sino de San Cristóbal. Como tal está documentada en 1602, lo mismo que la ermita de dicha advocación, donde estaba radicada. Por algunas noticias se sabe que en ese año de 1602 y en el de 1612 se hacía obra en la ermita, claro exponente del dinamismo de

46. VILLAR MOVELLÁN, A. (2003). "El Mensaje Artístico de Jesús Nazareno". En VV. AA. *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible.1595-Puente Genil-2003*. Puente Genil: Cofradía de Jesús Nazareno, pp. 37 y ss. Y con el triunfo de la imagen independiente vendrá la costumbre de vestirlas, como reconoce el propio A. Villar para el ámbito andaluz o M. Pérez Sánchez para el murciano ("El esplendor de la devoción...", ob. cit., p. 25), autores que se hacen eco de la importancia de la imagen a raíz de Trento.

47. Para estas cuestiones son importantes los congresos y sus actas dedicados a Jesús Nazareno. Así, el *Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, celebrado en Mérida-Córdoba en 1990, o los que le siguieron con el título de *Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno*, realizados en Pozoblanco (2005), Cartagena (2007), León (2011) y Puente Genil (2014). A ello cabe sumar otras publicaciones sobre cofradías del Nazareno, como las de Juan Aranda Doncel para distintos lugares de la provincia de Córdoba.

48. Para el Nazareno de Puente Genil y su cofradía hay que partir de la historia local de PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A. (1874). *Apuntes históricos de la villa de Puente Genil*. Sevilla, pp. 322-332, cuyos datos siguen siendo más que válidos. De gran importancia es el documentado libro de JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, J.S. (1986). *Antropología cultural de Puente Genil II. La cofradía de Jesús Nazareno*. Puente Genil: Ayuntamiento de Puente Genil, así como el más reciente libro de *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible.1595-Puente Genil-2003*, que ofrece diversos trabajos, incluidos los relativos a la iglesia y el capítulo artístico de Villar, Rivas e Illanes. Además debe citarse a RIVAS CARMONA, J. (1982). *Puente Genil Monumental*. Puente Genil: Ayuntamiento de Puente Genil, pp. 98-104.

49. Así es sugerido por los historiadores locales PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A. (1874), ob. cit., p. 326. Ver también REINA JIMÉNEZ, F.J. (2003). "Del Nombre y Títulos de la Cofradía e Imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Puente Genil". *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible...*, ob. cit., p. 17.

la cofradía en aquel entonces. A esta iglesia recién arreglada llegó en 1622 la imagen de Jesús Nazareno, quizás por iniciativa de la propia cofradía de San Cristóbal, que con ella querría alcanzar un particular protagonismo dentro de la celebración de la Semana Santa, que por ese tiempo ya tenía su importancia en la vida de la villa, como demuestra el hecho de que existiesen algunas cofradías de Pasión, como la de la Vera-Cruz y la del Dulce Nombre de Jesús, fundadas décadas atrás, en pleno siglo XVI. Por otro lado, esa fecha de 1622 marca una especial efervescencia en la incorporación de imágenes pasionistas, pues además del Nazareno se adquieren el Cristo Yacente y un Cristo crucificado; pocos años después, en 1635, se sumará un Cristo a la columna⁵⁰, y posteriormente, en 1642, el Crucificado del Calvario⁵¹. Desde luego, la imagen de Jesús Nazareno arribó en un claro contexto de renovación e incremento de la Semana Santa, que constituye un elocuente testimonio del impacto de la Contrarreforma en la misma. Pero, sobre todo, conviene resaltar el propio impacto de la nueva imagen del Nazareno en el mundo devocional del pueblo, tal que desde su llegada se convertirá en objeto fundamental de veneración, incluso aumentando su protagonismo a medida que transcurría el tiempo. No deja de ser curioso que la cofradía misma acuse la nueva situación hasta el extremo de que el Nazareno acabe desbancando su primitiva advocación. En 1640 y años sucesivos se titula de Jesús Nazareno y San Cristóbal, aunque en 1647 ya es sencillamente del primero⁵². Este preferente protagonismo devocional se advierte también en la creación de una asociación llamada de las Cien Luces, fundada en 1664 para enriquecer el cortejo procesional en su salida del Viernes Santo. Igualmente en la construcción de una nueva y más suntuosa capilla mayor para que desde ella presidiera Jesús la primitiva ermita de San Cristóbal, obra que se llevó a cabo entre 1668 y 1669, y en el enriquecimiento de su exorno con nuevas túnicas y otros enseres de platería, especialmente la magnífica cruz de plata que se documenta en 1677. Esta pujanza devocional prosigue en el siglo XVIII en tal grado que incluso se construye otra iglesia de mayores pretensiones, que puede equipararse a las que por entonces se hacían en Córdoba capital, específicamente con el templo de la Virgen de los Dolores.

50. AROCA LARA, A. (1986). "La Escultura Cordobesa del Seiscientos". En VV. AA. *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, p. 183 y VILLAR MOVELLÁN, A. "El Mensaje Artístico...", ob. cit., pp. 41-42.

51. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, J.S. (1996). "La Cofradía del Santísimo Cristo del Calvario". *Revista de Semana Santa*. Puente Genil, p. 39.

52. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, J.S. *Antropología cultural de Puente Genil I. La Corporación: El Imperio Romano*. Puente Genil: Ayuntamiento de Puente Genil, p. 119.

Para la mejor veneración de Jesús Nazareno se dispuso un grandioso camarín, que constituye la única parte del nuevo edificio que está documentada, conociéndose su inicio en 1745. Lógicamente, en él se volcaron, como *sancta sanctorum* de la sagrada imagen, proveyendo a ésta de un rico trono de madera tallada, además de decorar el recinto con un ciclo de pinturas debido al prestigioso artista local José Ruiz Rey, un colaborador de Pedro Duque Cornejo, lo que da idea suficiente del interés que mereció. Dicho camarín se completó con un lucido retablo mayor, hoy trasladado a la ermita de la Vera-Cruz, que sin duda fue uno de los principales ornatos del templo, junto al de la Virgen de los Dolores, labrado para 1772 por el tallista lucentino Pedro de Mena Gutiérrez⁵³, que representa una de las bellas obras rococó de la zona. Por supuesto, en la centuria del Setecientos continuó la realización de obras suntuarias de textiles y platería, tanto para la imagen como para el servicio de la iglesia. Precisamente, aún se conserva una interesante serie de piezas litúrgicas y votivas de plata de finales del siglo XVIII o de los principios del XIX -dos cálices, un copón, una custodia y dos lámparas-, que denotan la importancia del culto en la ermita. Entrando en esa última centuria, exactamente en los años que sucedieron a la Guerra de la Independencia, se practicó una gran reforma en la iglesia, como todavía deja ver la cúpula de Estilo Imperio que corona el tramo central de crucero. Las obras decimonónicas prosiguieron unos cincuenta años después, ahora con la formación de unos profundos brazos para el crucero, con los que prácticamente se configuró una iglesia perpendicular a la nave principal. Su construcción se llevó a cabo entre 1873 y 1874, coincidiendo con una renovación de la imagen del templo, sobre todo con la sustitución del retablo dieciochesco por otro de mármoles de Carrara, más del gusto de la época. En los años siguientes se acometió un completo ciclo de pinturas, especialmente de la Pasión, que vino a representar un vistoso revestimiento de los muros, al tiempo que reafirmaba el carácter pasionista del santuario y de su titular. Aún se realizó otra gran obra por los años de 1902 y 1904 con el monumental pórtico que se agregó a la fachada y la portada que cobija. A todo esto hay que sumar el enriquecimiento del ajuar suntuario, entre otras cosas con la magnífica túnica bordada del 1864 y el completo juego de altar de 1873 con todas las piezas necesarias para las solemnes celebraciones. Para la procesión se formó un nuevo paso en 1906, de noble madera con frisos de plata, que se amplió

53. Así fue documentado por JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, J.S. (1981). *Antropología cultural...*, ob. cit., p. 67. Para estos retablos se remite a RAYA RAYA, M.A. (1987). *El retablo barroco cordobés*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 175, 458 y 467.

hacia 1915. Ciertamente, el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX representan un periodo de esplendor, al compás de una revitalización de la cofradía. Elevada al rango de pontificia en 1840 y al de real en 1897, ve cómo se redactan nuevos estatutos, aprobados por el obispo de Córdoba en 1879, en un momento en el que además se multiplican sus hermanos de manera considerable. Y ello, de otra parte, se identifica con uno de los tiempos de mayor progreso y apogeo del propio Puente Genil, marcado por la llegada del ferrocarril y la industrialización⁵⁴. Incluso puede vincularse muy directamente ese esplendor de la cofradía con esta nueva situación de la villa. No en vano la ampliación de 1873-74 se hizo con proyecto del Ayudante de Ingenieros don Ricardo Moreno y Ortega, que estuvo involucrado en la instalación del ferrocarril. También se sabe de la presencia de un empresario como Antonio Baena en la cofradía, incluso detentando cargos directivos. Tras la Guerra Civil se conoce otro tiempo de esplendor que alcanza hasta nuestros días. El énfasis devocional se manifiesta en una importante serie de realizaciones. De 1945 es la reforma y ampliación del paso, que se completó con cuatro faroles de plata, también de ese mismo año. En la década siguiente se incorporan un frontal, seis candeleros y un manifestador para el enriquecimiento del altar durante los cultos de Cuaresma. A su vez la imagen recibe una nueva túnica bordada, realizada para 1941.

Esta secuencia del Nazareno de Puente Genil resulta muy reveladora, y en varios sentidos. Primero, sirve magníficamente para ejemplificar cómo el proceso seguido en la configuración de un patrimonio artístico puede ser muy ilustrativo del curso histórico de la propia Semana Santa; en otras palabras, la historia del arte de la Semana Santa es un perfecto espejo del desarrollo histórico de la misma. Y, en segundo lugar, refleja que el arte de las cofradías no se limita a la imaginería sino que incluye otras manifestaciones, que son igualmente muy importantes. Entre otras, las artes suntuarias con el gran papel desempeñado por la platería y los textiles en el exorno de la imagen, de su paso y de su culto⁵⁵.

A pesar de que durante mucho tiempo estas artes suntuarias han sido infravaloradas y vistas como menores, la verdadera realidad es que cumplen un relevante co-

54. Para esta cuestión se remite al prólogo de José Segundo JIMÉNEZ RODRÍGUEZ a la segunda edición del libro de PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A. (1874), ob. cit. Excm. Diputación Provincial. Córdoba, 1984.

55. Al respecto pueden ser muy ilustrativos los estudios de SANZ SERRANO, M.J. (1995). "El ajuar de plata" y MAÑES MANAUTE, A. (1995). "Esplendor y simbolismo en los bordados". En VV. AA. *Sevilla penitente*. T. III. Sevilla: Ayuntamiento de Córdoba.

metido, incluso más allá del aparato suntuario, en tanto que se revisten de profundos significados, como bien se constata en lo ya dicho sobre la imagen del Nazareno y su aderezo. Igualmente confirma este particular valor conceptual de la imagen el caso de las Vírgenes, que en función de ello son frecuentemente vestidas con ricos ropajes y engalanadas con vistosos elementos de plata, sobre todo con ese importante adorno que proporcionan las coronas y diademas⁵⁶, aunque también hay que considerar los corazones con siete espadas o los simples puñales, como símbolos de su dolor. Puede pensarse en el ejemplo tan característico de la Virgen sevillana, pero asimismo valdrían otros modelos, como el que ofrece la Dolorosa murciana, que tuvo magistral interpretación en manos de Francisco Salzillo, quien acertó a crear una original imagen vestida, particularmente en la sublime Dolorosa de la Cofradía de Jesús de Murcia, cuya indumentaria se significa especialmente, tanto por lo que tiene de refinado ateniendo a la manera cortesana como por lo que representa de sentido religioso, incluso en la propia elección del color. Lo curioso es que el mismo Salzillo fue el responsable de dicha indumentaria, hasta proporcionando los correspondientes patrones⁵⁷. Ello, en definitiva, constituye el testimonio más elocuente de que el exorno sobrepasa el mero complemento y de que alcanza un protagonismo equivalente al de la escultura.

Por supuesto, el paso procesional también ha propiciado un particular esplendor de las artes suntuarias, que tiene una expresión máxima en el paso de palio, donde se conjuntan en abundancia los elementos de platería y los textiles frecuentemente bordados, a lo que se suma la propia imagen escultórica, incluso alguna pintura u otras manifestaciones de eboraria o de talla, alcanzándose así un extraordinario conjunto de arte total. No es necesario enumerar todo lo que de platería y textiles lleva un paso de palio para comprender que se trata de una ambiciosa empresa, que incluso puede suponer un largo periodo de tiempo en su configuración, entre ampliaciones, reformas y cambios. En este sentido da un ejemplo característico el paso de María Santísima de la Soledad de Puente Genil, que entre unas cosas y otras abarca un proceso de varias décadas entre

56. De su importancia se hacen eco SANZ SERRANO, M.J. (1997). "La corona procesional". En VV. AA. *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. T. II (Arte). Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 109 y ss. y DABRIO GONZÁLEZ, M.T. (2006). "La corona procesional en Córdoba. Aproximación tipológica". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 171 y ss.

57. Para estas cuestiones se remite a los estudios de PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2007). "... Todo a moda y primor". *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, pp. 308-311 y PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2012). "Salzillo y el discurso rococó: la configuración de un nuevo modelo de procesión en la Murcia del Setecientos". En J. ARANDA DONCEL (ed.). *Cofradías penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 538-543.

1943 y 2009, incluso cabría anticiparlo hasta 1919, cuando la Virgen recibe un magnífico manto bordado, que reformado es el que sigue luciendo en su salida del Viernes Santo por la noche⁵⁸. Con todo, dentro de la procesión no sólo hay que referirse al paso, pues asimismo puede señalarse una serie de elementos propios del cortejo, entre cruz de guía, estandartes, banderas, varas, etc. Al respecto bastaría con citar algunos ejemplos malagueños de vistosas placas en relieve, incluso de los siglos XVIII y XIX⁵⁹.

Junto al esplendoroso exorno de la imagen, de su paso y procesión debe tenerse en cuenta el ajuar destinado al culto de la propia imagen en su altar o en su templo. Es evidente que entre los cometidos de las cofradías penitenciales, además de su función específica en la Semana Santa, está honrar a sus titulares con celebraciones litúrgicas durante el curso del año, sobre todo con la Misa o la exposición eucarística, que preparan o prolongan las vivencias devocionales de días grandes de la Semana Mayor; y para ello se han visto obligadas a proveerse de los adecuados ornamentos y objetos de platería. Así se constata con lo ya señalado para Jesús Nazareno de Puente Genil, pero igualmente valdría el antiguo servicio que aún conserva la Archicofradía de Jesús Nazareno de Lucena, que como en el caso pontanés tiene varios cálices y una custodia así como dos lámparas votivas destinadas a colgar delante de la imagen, como tributo perpetuo a su presencia⁶⁰. También se hicieron por los comienzos del siglo XIX dos lámparas para Jesús Nazareno de Murcia⁶¹, lo que viene a reafirmar la importancia de las mismas como elemento clave para resaltar el carácter sagrado y su reverencia. A su vez, el culto puede enriquecerse notablemente incorporando lucidos paramentos o vistosa platería en el ornato del altar, entre frontales, candeleros y otras piezas propias de él, principalmente con el objeto de magnificar las principales funciones, como los triduos, quinaros o novenarios de Cuaresma. De nuevo, el ejemplo de Jesús Nazareno de Puente Genil resulta ilustrativo.

58. Sobre el particular proporciona datos AIRES REY, J.L. (1990). *Puente Genil Nazareno. Antropología, historia, arte, tradición...* Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 307 y ss. Ver asimismo RIVAS CARMONA, J. (2002). "Platería y Semana Santa", ob. cit., pp. 665-666.

59. TEMBOURY, J. (1948). *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, pp. 278-281, 309, 359 y 373 y CLAVIJO GARCÍA, A. y PÉREZ DEL CAMPO, L. (1984). "Orfebrería de la Semana Santa malagueña: Aproximación a su tipología. En VV. AA. *Tipología, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza: CEHA, pp. 65-71.

60. VV. AA. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. T. V. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 270-271.

61. PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1995). *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, p. 147.

Ciertamente, la sede de los titulares de las cofradías se reviste de especial significación, tanto por lo que tienen de lugar de culto y de visita piadosa como por su papel en la organización de la procesión, con su salida y entrada, lo que en última instancia hace del templo un escenario fundamental del mundo de la Semana Santa. Ello obliga también a plantearse la relevancia de una arquitectura vinculada a la Semana Santa y a sus cofradías. En efecto, a estas se asocian unas iglesias propias cuando no unas capillas, frecuentemente integradas en los conjuntos conventuales, circunstancia que a la postre ha resultado muy afortunada en tanto que después de la Desamortización las mismas cofradías se hicieron cargo de los antiguos templos de órdenes religiosas donde ya estaban radicadas o se mudaron a ellos por sus favorables condiciones, todo lo cual ha supuesto una contribución fundamental a la protección y conservación de un importante patrimonio, un mérito que hay que reconocer. De entrada, esas iglesias y capillas de las cofradías no tienen nada especial que las distinga de otras, incluso se ajustan a esquemas comunes, de nave única o de cruz latina. Así son, por ejemplo, las iglesias de Jesús Nazareno de Castro del Río o Bujalance, en la provincia de Córdoba⁶², edificios que de otro lado destacan por su presentación con cuidados detalles arquitectónicos y ornamentales⁶³ como asimismo delata la iglesia de Jesús Nazareno de Lora del Río, en la provincia de Sevilla⁶⁴, lo cual es exponente de la particular atención que merecen por su rango devocional. También resulta característica en estos templos de la Pasión la existencia de un camarín para su titular, sin duda por la necesidad de ofrecer una espectacular presentación, de acuerdo con el carácter sagrado de imágenes como las de Jesús Nazareno, y de propiciar también un lugar adecuado para disponer la imagen con todo su complejo aderezo y sobre aparatosos tronos. Lógicamente, un Nazareno con su cruz al hombro encuentra mejor acomodo en un camarín que en un nicho de retablo.

Pese a que en muchos casos no se advierten verdaderas diferencias con otras construcciones religiosas, hay una arquitectura de la Pasión que resulta muy especial y que

62. Para estas iglesias puede verse RIVAS CARMONA, J. (1982). *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.

63. En la iglesia de Castro cabe resaltar su hermosa fachada, en especial el frontón de remate, y también el ornato pictórico de su interior, estudiado por LARA ARREBOLA, F. (1991). "Decoración pictórica de la Capilla del Hospital de Jesús Nazareno de Castro del Río". En VV. AA. *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*. Vol. II. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 809-821.

64. SANCHO CORBACHO, A. (1952). *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: Plus Ultra, pp. 170-172.

encuentra una de sus más importantes expresiones en capillas e iglesias dedicadas al Nazareno. En verdad, la significación de este pudo requerir planes extraordinarios, específicamente de planta central⁶⁵. De este tipo es la capilla de Priego de Córdoba, erigida en la parte central del siglo XVIII conforme a un plan hexagonal, tan relevante que incluso puede compararse a los grandes Sagrarios, o capillas sacramentales, de la tierra, como el de Lucena o el mismo de Priego⁶⁶, lo que da idea de las altas miras puestas en estos recintos nazarenos. Décadas después se construyó la capilla de Lucena, que con su reforma decimonónica acabó por convertirse en iglesia independiente, adjunta a la del antiguo convento de dominicos de la ciudad. En origen se dispuso como una rotonda con cúpula, a la que se sumó otro recinto oval, en la mencionada reforma del siglo XIX; el resultado es una más que curiosa sucesión de espacios de planta central⁶⁷. La iglesia de la Cofradía de Jesús de Murcia también se ajusta a una rotonda, que en su caso se hace de doble casco y de monumentales dimensiones, digno marco de los pasos de Salzillo que rodean el conjunto componiendo un impresionante Museo de la Pasión o, mejor aún, un Teatro de la Pasión⁶⁸, y cuyo vínculo con la iglesia testimonia del modo más elocuente la íntima relación entre templo y procesión, como esta se anticipa y a la vez se prolonga en aquél, dando buen ejemplo de arquitectura

65. Aunque los edificios de planta central dedicados al Nazareno tienen relevantes ejemplos en capillas e iglesias de siglos pasados, como los del Barroco, hay incluso alguno de tiempos recientes, caso de la basílica del Gran Poder de Sevilla. Con todo, no sólo debe asociarse esta clase de construcciones al Nazareno, pues se conocen otros templos de la Pasión de tal tipología. Entre otros, puede citarse la iglesia del Ecce Homo de Pego, en la Provincia de Alicante (se remite a la tesis doctoral de CAÑESTRO DONOSO, A. (2013). *Arte y contrarreforma en la antigua diócesis de Orihuela (1564-1767)*. Universidad de Murcia). Particular significación tiene la desaparecida iglesia del Calvario de Puente Genil, que en su capilla principal albergaba una imagen del Yacente, por lo que vino a concebirse como una original recreación del Santo Sepulcro de Jerusalén, conforme a las iniciativas de su promotor, un terciario franciscano que había peregrinado a Tierra Santa, de donde se dice que trajo un plano de dicho santuario (PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A, ob. cit., pp. 306 y ss. y RIVAS CARMONA, J. *Puente Genil...*, ob. cit., pp. 109-110). También se dispuso este plan para iglesias de Vírgenes Dolorosas, como la rotonda de la Caridad de Cartagena (FERRANDIZ ARAUJO, C. (1981). *Historia del Hospital de la Caridad de Cartagena (1693-1900)*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos y AGÜERA ROS, J.C. (coord.) (1994). *Arte y cultura en el primer centenario del templo de la Caridad de Cartagena. 1893-1993*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos).

66. Para esta capilla es fundamental el estudio de TAYLOR, R. (1978). *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 41-51.

67. VV.AA. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. T. V, ob. cit., pp. 263-266.

68. ALBERO MUÑOZ, M.M. y MARÍN TORRES, M.T. (2007). "Ternura y lágrimas: la Pasión dramatizada". En VV. AA. *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, pp.198-199.

de la Semana Santa, que de este modo sirve para perpetuar durante todo el año lo que esta representa⁶⁹.

La consideración de esta arquitectura de la Pasión quedaría incompleta sin tener en cuenta uno de sus principales ornatos, el retablo, que a su vez constituye el adecuado marco para las imágenes titulares y sus camarines, o sea para el enaltecimiento de las mismas⁷⁰. Por ello no extraña que las cofradías se empeñaran en acometer su realización, incluso con las más altas miras posibles, como se constata en muchos ejemplos conocidos, entre ellos el grupo de magníficos retablos dedicados al Nazareno en la provincia de Córdoba⁷¹. Aunque tampoco puede hablarse de una tipología específica para estos retablos, que generalmente siguen los patrones usuales en esta clase de máquinas, pueden advertirse ciertos aspectos característicos, particularmente vinculados a su significación pasionista, tal como demuestran algunos de esos retablos cordobeses dedicados a Jesús Nazareno. El de Fernán Núñez es muy ilustrativo al respecto. Lógicamente, el titular -acompañado del Cirineo- figura en el centro, ocupando el camarín; a sus lados, en sendos nichos, están la Virgen Dolorosa y san Juan, imágenes que se completan con las de la Magdalena y la Verónica, que quedan en unas hornacinas de la escalera de subida al camarín. De esta manera se reúnen los principales protagonistas que formaron el cortejo del Camino del Calvario⁷². Igual ocurre en el retablo de Castro del Río, aunque aquí todos los personajes estuvieron originariamente en el propio retablo, gracias a una organización de cinco calles, la central para el camarín y las laterales para los nichos destinados a la Virgen, san Juan y las dos santas mujeres⁷³. En fin, los propios retablos acogen los pasos de la procesión de Semana Santa, que así se hacen presentes en los mismos durante todo el año, de modo semejante a lo ya visto para la iglesia de Jesús de Murcia.

69. Información sobre esta iglesia y sus diferentes obras y arreglos proporcionan TORRES FONTES, J. (1969). *Guía del Museo Salzillo de Murcia*. Murcia; PEÑA VELASCO, C. de la (1992). *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1775*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 180 y PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1995). *El retablo y el mueble...*, ob. cit., pp. 141-150. Hay que añadir el reciente estudio de la tesis doctoral de NADAL INIESTA, J. (2013). *Arte y Contrarreforma en la ciudad de Murcia*. Universidad de Murcia.

70. Así se manifiesta en RAYA RAYA, M.A. (2012). "Los Retablos de Jesús Nazareno en la Diócesis de Córdoba". En J. ARANDA DONCEL (ed.). *Cofradías penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*. Córdoba: Universidad de Córdoba, p. 461.

71. RAYA RAYA, M.A. (2012). "Los Retablos de Jesús Nazareno...", ob. cit., pp. 447-475.

72. *Ibidem*, p. 475.

73. RAYA RAYA, M.A. (2012). *El retablo barroco...*, ob. cit., p. 430.

Queda claro, tras el recorrido y balance efectuados, que en torno a las cofradías y las procesiones de Semana Santa se ha desarrollado mucho arte, incluso de gran relevancia, y que este constituye un capítulo clave del arte religioso, contribuyendo decididamente a que este sea más rico y completo. Y ello, desde luego, con las peculiaridades que le permiten tener su propio lugar dentro del arte religioso, específicamente con el protagonismo de la Pasión, su culto y devoción; asimismo con la identificación con unos géneros y tipos, que lógicamente tienen una de sus más características manifestaciones en el paso procesional con su imagerie propia y demás componentes.

También este arte de las cofradías se distingue por las circunstancias derivadas de su vinculación a las mismas. Ciertamente, las cofradías son asociaciones de carácter canónico, pero de fundamental componente laico. Sin ser esto exclusivo de las cofradías de Semana Santa, pues es propio de todas en general, en ellas representa un rasgo muy definitorio y, lógicamente, con gran significación para su arte. En efecto, buena parte de este arte está en manos de laicos, obedeciendo a sus iniciativas, gestión o patrocinio. Podrían aportarse muchos ejemplos sobre el particular, como el que proporciona un regidor de Puente Genil, don Francisco López, que entre 1621 y 1622 está detrás de la realización del Cristo Yacente de la cofradía del Santo Sepulcro o del Dulce Nombre y de un Cristo crucificado⁷⁴. En otras palabras, es un laico quien se ocupa de las imágenes de Pasión. Igual ocurre con el regidor murciano don Joaquín Riquelme y Togores, mayordomo de la Cofradía de Jesús desde 1752, que en un cabildo de la misma de junio de ese año se ofreció para la realización del paso de la Caída de Francisco Salzillo. Otro de los mayordomos de esa cofradía de Murcia, don Antonio Lucas Celdrán, marqués de Campillo, costeó años después el camarín de la Cena⁷⁵, revelando como también estos personajes contribuyeron a las obras arquitectónicas de los templos y de las capillas, como asimismo testimonia el linajudo don Rafael de Mora Saavedra, que a sus expensas construyó la capilla del Nazareno de Lucena⁷⁶. No

74. Sobre este regidor y su relación con la imagerie de la Pasión ver VILLAR MOVELLÁN, A. "El Mensaje Artístico de Jesús Nazareno". *Cofradía de Jesús Nazareno...*, ob. cit., pp. 41-42.

75. Para la actuación de estos y otros mayordomos del siglo XVIII se remite a A: BAQUERO ALMANSA, A. (1980). *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*. 2ª edición. Murcia, p. 217, PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1995). *El retablo y el mueble...*, ob. cit., pp. 141-150 y MONTOJO MONTOJO, V. (2013). "Apuntes a la reseña histórica de la Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (S. XVIII)". *Murgetana* n° 129, pp. 35-62. También es importante citar el estudio de BELDA NAVARRO, C. (1992). "Patronos y mentores del arte pasionario español. Un fenómeno singular en la Murcia del siglo XVIII". *Lecturas de Historia del Arte Ephialte* n° III, pp. 125-138.

76. LUQUE REQUEREY, J. (1980), ob. cit., pp. 94-95.

menos fue el empeño en cuanto a la donación de ricos elementos de platería y textiles. En realidad, casi sería interminable dar un listado al efecto, aunque resulta ilustrativo el caso ya citado del manto de la Virgen de la Soledad de Puente Genil, de 1919, que en dicho año donó doña Josefa de Carvajal y Pérez de Siles, su camarera mayor⁷⁷.

Esta sucinta relación, de otro lado, viene a confirmar la naturaleza de este patrocinio laico, que suele identificarse con una élite social, como lógica consecuencia de su propia presencia en las cofradías y sus órganos rectores⁷⁸. Frecuentemente, los datos conocidos justifican sus iniciativas como una demostración de fervor hacia las cofradías y sus titulares, si bien no hay que olvidar su posición social y económica y todo lo que ella conlleva, entre otras cosas la posibilidad de hacer frente a los gastos que requerían su patrocinio y donación y el prestigio y el reconocimiento que podían derivar de esto. Sin embargo, no todo queda entre aristócratas y potentados, pues a la vez tiene que reconocerse la participación de sectores sociales menos encumbrados, incluso populares, que llegan a representar un aporte más que digno de resaltarse a través de las limosnas o de otros recursos semejantes a la hora de emprender alguna realización. Incluso en los últimos tiempos esta participación más amplia adquiere cada vez mayor relieve.

Pero sea de la forma que sea, no debe negarse la importancia del papel del laico y del valor de su relevante contribución al arte de la Semana Santa y de sus cofradías, que desde luego contrasta con lo que sucede con otros artes religiosos, más vinculados a lo institucional y eclesiástico, como en las catedrales, en las que además de su fábrica resultó decisiva la aportación realizada por obispos y canónigos, según testimonian las propias platerías catedralicias⁷⁹. En consecuencia, podría decirse que el arte de las cofradías es un arte religioso laico, que en este sentido resulta distinto de ese otro arte de la Semana Santa asociado a la celebración litúrgica, que como tal corresponde a la iniciativa eclesiástica, aunque esta tampoco falta en aquel⁸⁰. Pero, por encima de todo, se hace notorio que unas y otras circunstancias son decisivas para marcar diferencias entre ambos artes de la Semana Santa.

77. AIRES REY, J.L. (1994), ob. cit., p. 312.

78. Sobre este particular, en el mundo cordobés, puede verse LUQUE REQUEREY, J. (1980), ob. cit., pp. 135-138.

79. RIVAS CARMONA, J. (2004). "El patrocinio de las platerías catedralicias". En VV. AA. *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 479-498.

80. No debe olvidarse el papel que los eclesiásticos también pueden tener en las cofradías, incluso capital a la hora de algunas de sus empresas artísticas. Así, por ejemplo, la capilla del Nazareno de Priego de Córdoba se inicia en 1731 siendo mayordomo de su cofradía el presbítero don Blas Roldán Aguilera, quien tuvo una importante labor al respecto.

I PERDONI DI TARANTO ATTRAVERSO CAPOLAVORI DELL'ARTE ITALIANA

Valeriano Venneri

A Taranto c'è un periodo in cui il tempo si ferma. Questo avviene durante la Settimana Santa di Passione, I Perdoni, ed in particolare il Giovedì e Venerdì Santo quando la città è pervasa da un'atmosfera di intensa emozione, da una partecipazione sentita. Il misticismo che nasce e si sviluppa attorno alle Processioni dell'Addolorata e del Misteri, in cui si fondono tradizione e religiosità, e che vedono protagonisti i "perdune" ma non solo questi, perchè anche il semplice cittadino diviene di un accadimento, la morte e la Passione di Gesù, rivissuto attraverso l'incendere delle statue che percorrono le vie della città vecchia e poi anche le vie più moderne del Borgo. Le sculture lignee diventano protagoniste ed allora con uno sforzo immaginativo, ma non troppo, l'influenza che alcuni grandi artisti italiani come Michelangelo, Giotto, Caravaggio, Mantegna, Tiziano, Correggio, hanno potuto avere sugli artigiani che nel corso dei secoli hanno preparato i passi delle varie Settimane di Passione.

Keywords: I Perdoni di Taranto, Settimana Santa, Riti della Passione di Cristo, Troccola, Croce di Misteri

In Taranto there is a period of the year when time stands still. This takes place during the Holy Week, locally known as “I Perdoni” (“The Penitents”), and particularly on Holy Thursday and Friday when the city exudes an air of intense emotion, of deep devotional feeling. Processions such as that of the Addolorata (the “Suffering Virgin”) and the “Misteri” (the “Mysteries”), with its unique alloy of popular tradition and catholic liturgy, masterfully craft and irradiate a lingering atmosphere of spirituality all throughout the city. Main characters of this socioreligious theater are the so called “perdune” - as Taratins call the “perdoni” in their colourful local dialect - but if we care to look beyond the most conspicuous of its dramatic expressions, we will quickly realize that this is, in fact, nothing but a huge collective performance: for in those mystic days of Eastern the whole city gets itself engulfed in the baroque enactment, becoming a single actor. The death and passion of Jesus is relived year after year by everyone to eventually incarnate in the solemn gait of the statues that parade the streets of both the old and the new town quarters. The wooden sculptures are finally bound to take center stage, and when they do, it doesn’t take too powerful an imagination to discover and relish the influence of the great Italian artists showing through them: Michelangelo, Caravaggio, Giotto, Mantegna, Titian, Correggio... they have all been undoubtedly there, all the time: guiding the hands and chisels of those other artists, the unknown craftsmen, sons and daughters of the Italian people, who, over the centuries, have given shape to the rich imagery of Taranto’s Holy Week.

Keywords: *The Pardon of Taranto, Holy Week, Rites of the Passion of Christ, Troccola, Cross of the Mysteries*

L'arte sacra ha da sempre creato attraverso pittura, scultura ed architettura molteplici espressioni artistiche. In questo esteso contesto un ruolo di primaria importanza che richiama subito l'attenzione lo riveste quello che fa riferimento alla Settimana Santa conosciuta anche come Passione di Cristo. Le manifestazioni artistiche religiose al riguardo sono innumerevoli. Io vorrei, partendo dalla Settimana Santa di Taranto: I Perdoni, cercare di trovare dei punti in comune presenti all'interno dell'area Mediterranea, Cristiano-Europea nelle scenografie che rappresentano la Passione di Cristo. Dobbiamo considerare che i contatti storici fra le diverse aree geografiche come Italia, Spagna, Portogallo, Francia ecc., sono incontestabili, dal momento che sorgono tutti da un immaginario figurativo condiviso. Pensiamo ad esempio alle figure che rappresentano il percorso della Passione di Cristo, l'Orazione nell'Orto, la Flagellazione, Cristo alla Colonna, Ecce Homo, la Crocifissione, Cristo Morto, l'Addolorata. Tutti questi passi costituiscono l'essenza nelle differenti Via Crucis rappresentate da questi popoli di cultura Cristiana, credo di poter affermare con ragionevole certezza che queste molteplici espressioni artistiche si influenzano tra di loro, contaminandosi reciprocamente nei diversi riti della Pasqua fino ai nostri giorni. In questo panorama ampio di Settimane della Passione o Settimane Sante, io vorrei descrivere con il prezioso aiuto dell'amico giornalista Luigi Montenegro, i Riti Pasquali di Taranto. I Perdoni, *Perdùne* in dialetto tarantino, si rappresentano regolarmente dal 1675. La Settimana Santa di Taranto è una fondamentale esperienza emotiva ed intima per i cittadini di Taranto ed i tanti turisti che ogni anno assistono in numero considerevole, e se tutti, addetti ai lavori e non, ci sforzassimo a darle più visibilità e conoscenza a questo intenso Rito, sono sicuro che diventerebbe una delle più rilevanti del mondo. Una città che ritrova con orgoglio una sua antica tradizione per il piacere e l'interesse di tutti coloro che ogni anno si assiepano nei punti cruciali di questa splendida Via Crucis. Taranto in buona parte delle sue strade del Borgo Antico e della Città nuova diventa scenario di questo gioiello teatrale musicale che sono i Perdoni. Famiglie intere si accalcano all'uscita della prima posta in dialetto tarantino 'a prima poste' ed altrettante assistono con commovente partecipazione fino al momento più toccante, quando il troccolante bussa alle sette del sabato mattina, il sabato alla porta simbolica del Cielo, rappresentata dalla Chiesa del Carmine, per far entrare i Pellegrini. Più avanti l'amico Luigi Montenegro ci descrive la storia e lo svolgimento dei Perdoni, dove un ruolo fondamentale, è rappresentato dalle espressioni dialettali, che nel corso di questi secoli hanno determinato alcuni passaggi cruciali di questa straordinaria processione. Per la tradizione tarantina dei



1. Posta

Perdoni l'uscita della prima posta Giovedì Santo prende il nome di: 'a prima poste, così come l'ultima posta è definita 'u serrachièse; letteralmente il chiudi chiese. Un altro termine dialettale è 'u salamelicche che significa referenziale saluto e che consiste in una genuflessione seguita da un colpo di rosario sul petto. La realizzazione di quest'atto avviene quando alcune poste della Confraternita del Carmine si incontrano con la Madonna Addolorata, Le poste dei Confratelli salutano la Croce del Mistero per poi procedere in direzione della Vergine. Un'altra curiosità è data dalla posizione dei portatori delle statue i cosiddetti sdanghieri. Questa postura

chiamata forcella, in dialetto tarantino furcè, permette ai portatori delle statue di potersi riposare e, nello stesso tempo di cambiare le posizioni per rifocillarsi un pò e rimettersi in spalla la statua. Lo sdanghiere che ha richiesto il riposo urla nuovamente "sime pronte", che significa "siamo pronti", seguito dall'espressione "ngue" che significa "in spalla". Solitamente la posizione di forcella si richiede negli intervalli che le bande si concedono tra l'esecuzione di una marcia e l'altra. La musica è un altro elemento molto importante dei riti dei Perdoni di Taranto. Le marce funebri sono composte con sonorità altamente emotive, e diventano un rilevante sfondo musicale allo svolgersi della Processione dell'Addolorata e del Misteri. Le più apprezzate sono *Mamma* di Luigi Rizzola, *A Gravame* di Domenico Bastia, *Inno a Cristo Morto* di Giuseppe Cacace. Dal pomeriggio del Giovedì Santo e all'alba del sabato i complessi bandistici che accompagnano le Processioni sono il supporto essenziale affinché tutto avvenga in un clima davvero emozionante, che coinvolge ed appassiona tutti i partecipanti e coloro che assistono ai Riti della Settimana Santa Tarantina. Immagini, simboli, marce funebri, silenzi, tutti questi ingredienti rendono l'esperienza dei Perdoni di Taranto di assoluta importanza nell'ampio e variegato mondo delle Settimane Sante nazionali ed internazionali.

STORIA E DESCRIZIONE DEI RITTI DELLA SETTIMANA SANTA DI TARANTO

Taranto, a lungo capitale della Magna Grecia, ha tradizioni molto radicate e di grande rilevanza, in tema di tradizioni popolari religiose, che si dispiegano nel corso dell'anno solare. Tra queste però, assumono carattere di unicità quelle relative alla Settimana Santa. Le origini, (documenti decisivi si conservano nella penisola sorrentina), potrebbero risalire al tempo in cui in tutto il Mezzogiorno d'Italia si svolgeva il Giovedì Santo, il rito noto con il nome di «pellegrinaggio collettivo», e cioè il giro che le confraternite svolgevano per inginocchiarsi in preghiera davanti ai Sacri Sepolcri: siamo intorno all'anno Mille. Ma è chiaro che le confraternite ed il rito era ben diverso dall'accezione attuale. Torniamo alle vicende di oggi, che durano da secoli, con le sole interruzioni delle due guerre mondiali. Il prologo è fissato per la Domenica delle Palme.

È in questo giorno in cui si celebrano le *gare* delle due maggiori Confraternite, l'Addolorata ed il Carmine, per l'aggiudicazione dei simboli delle processioni.

Di cosa si tratta in concreto? Le Confraternite convocano per la Domenica delle Palme due assemblee straordinarie. Un incaricato della stessa Confraternita (il segretario o uno degli assistenti del Priore), enuncia ad alta voce, uno per volta, i simboli delle processioni, ed i confratelli formulano offerte in danaro, sino a quando l'ultima non è sopravanzata da una maggiore. A questo punto viene sancita l'aggiudicazione di quel simbolo, ovviamente valida soltanto per la processione di quell'anno. Niente di più complicato di una normalissima asta, con la differenza che nessuno compera nulla, per il semplice fatto che non v'è alcuno che vende. Può non piacere come sistema, ma storia e tradizione vogliono che così si assegni il diritto a partecipare o a reggere un simbolo, visto il numero limitato di partecipanti, rispetto al numero degli iscritti.

Taranto brucia i suoi eventi in meno di tre giorni. Il primo appuntamento è Giovedì Santo alle 15, quando dalla chiesa del Carmine escono le *Poste*. Si tratta di coppie di penitenti che effettuano il pellegrinaggio ai Sacri Sepolcri. Il termine *Poste* non è casuale. Così si definisce una serie di dieci preghiere (Ave Maria o Pater) sulla corona del rosario, e con il termine stazione o *Posta* si indicano anche le soste che il sacerdote effettua durante la celebrazione della Via Crucis. Il lento incedere dei penitenti, quel quasi cullarsi chiamato *nazzecàre*. Sino alla metà degli anni Cinquanta, questa funzione religiosa si celebrava al mattino del Giovedì Santo. Così per secoli sino al 16 novembre 1955. In quella data, il cardinale Cicognani, allora Prefetto della Sacra Congregazione dei Riti, firmò il decreto della cosiddetta "Riforma dell' Ordo Liturgico", il cui effetto



2. Addolorata

immediato fu quello di spostare l'inizio del Triduo Sacro al pomeriggio dello stesso giorno. Le *Poste* sono della Città Nuova e della Città Vecchia. Un tempo le denominazioni erano diverse. Quelle che visitavano le chiese dell'Isola antica, effettuavano il *giro di città*. Le altre che invece percorrevano le allora polverose strade del Borgo Nuovo, compivano il *giro di campagna*.

Tutti questi penitenti appartengono alla Confraternita della Vergine del Monte Carmelo. Il 1675 è l'anno della fondazione ufficiale. Il decreto di riconoscimento è firmato dall'arcivescovo Tommaso Sarria. La esistenza della Confraternita risalirebbe a prima del 1577, anno in cui i frati carmelitani si trasferirono dalla città vecchia alla nuova. Dunque non possiamo escludere che il pio sodalizio esistesse, pur senza il riconoscimento ufficiale, necessario dopo il Concilio di Trento. L'abito di rito è composto dalla tunica bianca, sulla quale si sistema, al centro della figura, lo scapolare: due rettangoli di tessuto nero, sui quali con filo azzurro, sono ricamate le scritte *Decor e Carmeli*. A destra un rosario con numerose medaglie votive. A sinistra una cintura di cuoio che simboleggia i flagelli. La mozzetta è di color crema, chiusa da 22 bottoni neri. Nero è anche il cappello bordato con nastro azzurro. Davanti al volto il cappuccio con due buchi molto piccoli per gli occhi. Questi confratelli camminano tutti a piedi nudi. Il bordone bianco rappresenta il bastone dei pellegrini in Terra Santa. La particolarità è che procedono molto, molto lentamente. Tanto che la «*Posta*» uscita alle 15, fa ritorno non prima delle 23, dopo aver percorso più o meno un paio di chilometri. Le chiese restano aperte sino a tardi, e le «*Poste*» devono rientrare prima che esca la processione dell'Addolorata.



3. Cristo morto

Questo sacro corteo esce dalla chiesa romanica di San Domenico Maggiore, terminata di costruire agli inizi del XIV secolo, sopra i resti di un tempio pagano di stile dorico, risalente al IV o III secolo avanti Cristo. La processione dell'Addolorata, è organizzata dalla confraternita intitolata alla Vergine ed a san Domenico. Anche in questo caso esiste il documento con la data della fondazione ufficiale, 17 dicembre 1870. Si tratta di un decreto arcivescovile firmato da Monsignor Rotondo. Ma è sicuro che la confraternita esistesse anteriormente. Infatti è conservato il resoconto del 1852 che parla della citata «gara» della Domenica delle Palme. L'abito di rito è composto da tunica e cappuccio bianco. La mozzetta nera chiusa da nove bottoni bianchi. Nella parte alta del petto, a sinistra, legato con nastro bianco, vi è un medaglione metallico che raffigura il busto della Vergine, con la scritta perimetrale «Mater Dolorosa». Il cappello, sempre portato sulle spalle, è nero bordato con nastro bianco. Sul cappuccio una corona di spine. Legato alla cinta un rosario con grani obbligatoriamente neri, e nel lato opposto due strisce di tessuto nero che terminano con due nappe. Nere le scarpe con sopra una coccarda bianca con un bottone nero al centro. Fanno eccezione i portatori della croce che camminano scalzi, e senza mozzetta. Durante la Settimana Santa, le processioni cominciano sempre con la «tròccola», strumento dal nome onomatopeico, perché riproduce il suono che emette. È di legno nero, intagliata e decorata nel perimetro con vernice di argento. La «tròccola» portata oggi in processione fu realizzata nel 1912, mentre di quella originale, non si sa dove sia finita. Le «pesàre» sono l'unico simbolo destinato ai bambini. Il loro abito di rito non prevede la «mozzetta» perché non sono ancora confratelli, in quanto si può essere associati ad una confraternita solo a 16

anni. I due ragazzini portano appesa al collo la riproduzione in legno di una pietra pentagonale al centro della quale è incisa una croce nera. Pietre simili erano usate anticamente per dividere il grano dalla spiga. A seguire la Croce dei Misteri, sulla quale sono riportati i simboli della Passione di Cristo. E cioè: il gallo, il calice, i dadi, la corona di spine, la tenaglia, il martello, i chiodi, la scala, la lancia, la barra con la spugna, la lanterna, la mano ferita, il sudario e la tunica rossa. Il portatore della Croce dei Misteri, come quelli che reggono l'immagine della Vergine, hanno il volto scoperto. Le poste sono state dodici fino al 1994. Dall'anno successivo sono diventate quindici, per uniformità con le stazioni della *Via Crucis*. La numerazione è inversa all'ordine di apparizione. Ovvero quella più vicino alla «tròccola» è la numero quindici. I *crociferi* sono tre e si collocano ad intervalli regolari tra le poste, e camminano a piedi nudi. Non indossano la mozzetta. Il loro simbolo è una croce di legno nero che portano sulla spalla. I mazzieri, due sino al 2009, ora sono tre. Il loro compito è fare in modo che la processione sia ordinata. Sono gli unici che hanno un bordone nero in cima al quale vi è un grosso fregio di metallo. Il bastoncino è un piccolo bastone di metallo, in cima al quale, con un cordoncino dorato è legata una nappa. Sarebbe destinato al Priore. Chiude il sacro corteo la statua lignea della Vergine Addolorata.

Di autore ignoto ha grande espressività, e rappresenta il dolore materno. L'abito, chiamato "*manto*", tipico dell'allora Terra d'Otranto, andò in disuso alla fine del Settecento. Era quello indossato dalle donne a quel tempo chiamate "*zitelle*", oggi definite "*singles*".

Dunque non si può escludere che il simulacro sia stato realizzato nella prima metà del Settecento. La processione fa rientro all'incirca alle due del pomeriggio del Venerdì Santo. L'atmosfera è caricata di tensione e di preghiera ed il corteo, è accompagnata all'interno del tempio dal suono dell'organo e dal canto del coro della parrocchia.

Un po' più tardi alle 17, esce dalla chiesa del Carmine, risalente al sedicesimo secolo la processione dei Sacri Misteri, corteo composto di otto statue. Questa processione, con la presenza delle immagini sacre, ebbe inizio tra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo. Infatti le immagini della Vergine Addolorata e del Cristo Morto, furono fatte costruire a Napoli, per volontà ed a spese di Don Diego Calò, nobile di Taranto, come *ex-voto*, tra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo. Ma come abbiamo già detto, i riti penitenziali, cominciati senza simulacri, risalgono all'anno Mille. Diamo ora uno sguardo alla struttura delle processione. Anche in questo caso apre il corteo la *tròccola*, del tutto simile a quella già descritta. Questo confratello è l'unico ad indossare il cappello, le *Poste* lo portano calato sulla spalla, mentre non lo

indossano i portatori delle statue. Questa tròccola fu realizzata nel 1874 e intagliata nel 1923. Di quella precedente, la prima, non si hanno notizie. I battenti sono tre per ogni lato, è di color legno e sono incisi alcuni dei simboli della passione del Cristo.

A seguire troviamo il gonfalone della Confraternita. La Croce dei Misteri, è simile a quella già descritta, solo che la croce è di color legno. Anche su questa sono apposti i simboli iconografici della passione del Cristo. La prima immagine statuaria è Cristo nell'orto. Rappresenta Gesù che prega nell'orto del Getzemani e l'Angelo che gli porge l'amaro calice. Il gruppo statuaria realizzato in cartapesta è opera dello statuario di Lecce, Salvatore Saquegna. Venne donato alla Congrega nel 1924, dai fratelli Angelo e Pasquale de Leonardis. Le tre statue che seguono, "la Colonna", "Ecce Homo" e "la Cascata", anch'esse in cartapesta, sono opera dello statuario salentino, Giuseppe Manzo.

Furono commissionate dalla Congrega del Carmine, il priore dell'epoca era Angelo Caminiti, nell'ottobre del 1900, e portate in processione per la prima volta l'anno successivo, perché consegnate a marzo, pochi giorni prima del Venerdì Santo. "La Colonna", rappresenta il Cristo nel momento in cui viene flagellato. Iconograficamente si rilevano tre errori storici: il primo è la corona di spine che fu posta sul capo del Cristo dopo la flagellazione; il secondo errore è la posizione del corpo rispetto alla colonna. Il terzo errore è la forma della colonna che i romani usavano per eseguire questa sentenza. Tali errori furono commessi dall'artista per seguire le indicazioni dei responsabili della Confraternita. In particolare che la colonna fosse identica a quella conservata nella chiesa di Santa Prassede a Roma, che si vuole fosse all'interno del cortile della Fortezza Antonia, palazzo di Pilato a Gerusalemme. "Ecce Homo" rappresenta il momento in cui il Cristo viene mostrato al popolo. Ha sulla testa la corona di spine, indossa il manto rosso, e regge tra le mani un pezzo di canna, come fosse lo scettro di un re. "La cascata" è il Cristo che cade sotto il peso della croce, qui riportata completa.



4. Processione in Città Vecchia

Ma anche questo è un errore storico, in quanto il condannato alla crocifissione portava sulle spalle il “patibulum”, che veniva poi issato sullo “stipitem” che era già conficcato nel terreno. In questa narrazione della Passione e Morte di Gesù, segue il Crocifisso. Il corpo del Cristo è realizzato in cartapesta. È di autore sconosciuto, anche se molti lo attribuiscono allo statuario di Lecce, Pietro Surgente, oppure ad un suo allievo, a causa della forma della ferita al centro del torace, tipica di questo altro talento dell’arte sacra. L’epoca di realizzazione è tra il 1766 ed il 1810. In questi anni la Confraternita, allestì una stanza nella quale venivano conservate le statue dei Sacri Misteri, compreso appunto il Crocifisso. Anche in questa immagine troviamo tre errori storici, come la mancanza del “*sediarium*”, tipico sulle croci latine usate dai romani per questa condanna, ed i chiodi infissi nel palmo della mano e non nel polso. Infine la posizione dei piedi, che qui sono al contrario, rispetto alla Sacra Sindone conservata a Torino. L’immagine che segue, la Sacra Sindone, non ha valore storico. Infatti tanto il telo che la croce sono stati sostituiti durante i restauri più recenti, nel 1978, eseguiti dal professor Angelo Capoccia dell’Istituto di Arte di Lecce. Costui, nella foga di ridare vita ai colori delle immagini, ha finito per cancellare le firme del Manzo. Cristo Morto e l’Addolorata, rappresentano la genesi della processione. Nel 1765, Francesco Antonio Calò donò le due statue alla Confraternita del Monte Carmelo, che si impegnò a perpetuare negli anni il sacro rito. L’atto di donazione fu redatto dal notaio Francesco Nicola Mandarini, il 4 aprile di quello stesso anno. Il corpo del Cristo Morto è in carta pesta, mentre per l’immagine della Vergine non si può parlare di una vera e propria statua, giacché il tronco, e parte delle braccia e delle gambe non hanno sembianza anatomica. Le mani ed il volto sono in cartapesta, in legno sono le parti visibili restanti. Nel corso dei secoli, molti sono stati i cambiamenti avvenuti in questo sacro corteo. Il più importante è riferito ai portatori delle statue e dei simboli, che avevano anche loro il cappuccio calato sul volto e non raccolto sul capo, ed inoltre, a partire dal 1967, la processione non attraversa il ponte girevole per percorrere le strade della città vecchia. È una variazione che non è stata mai digerita dai confratelli che chiedono spesso il ripristino del rito con il suo percorso originale.

È molto suggestivo il rito del “rientro”, che è stato ripristinato nel 1977, dopo decenni che non si attuava più, probabilmente caduto in disuso prima degli eventi bellici dello scorso secolo e non più ripristinati, quando ripresero le processioni. Il portatore della *tròccola*, molto lentamente, si avvicina al portale della chiesa, alza il bordone, e bussa per tre volte chiedendo così asilo per i pellegrini. Il portale si apre con un applau-



5. Orazione nell'orto, Mantegna, A. (1455),
Londra, National Gallery



6. Cristo Deriso, Beato Angelico
(1438-1440), Firenze, Convento di
San Marco

so liberatorio. Sempre con estrema lentezza, un simbolo dietro l'altro entrano nella chiesa. Di particolare impatto emotivo è il momento in cui fanno rientro le statue di Gesù Morto e dell'Addolorata. Quando il portale della chiesa si chiude alle spalle della Vergine, per i fedeli ed i confratelli di Taranto, comincia il conto alla rovescia per la settimana santa successiva.

I PERDONI DI TARANTO ATTRAVERSO ALCUNI CAPOLAVORI DELL'ARTE ITALIANA

Credo che molti riti della Settimana Santa siano stati influenzati dalle arti figurative, e che molti artisti abbiano preso ispirazione da messe in scena religiose, processioni e rappresentazioni assunzioniste, le quali si svolgevano nelle chiese essendo esse il luogo di ritrovo e didattico nonchè scenario di manifestazione teatrale per i fedeli.

Prendiamo in analisi le immagini relative al passo dell'Orazione di Cristo nell'Orto dei Getsemani. A mio avviso, penso che coloro che organizzavano le stazioni della Passione, nelle epoche si siano probabilmente ispirati a questa opera di Andrea Mantegna esposta nella National Gallery di Londra, o ad altre opere di grandi artisti, come non si può escludere la possibilità che anche questi stessi artisti abbiano potuto attingere dalle



7. Flagellazione di Cristo, Caravaggio (1607-1608), Napoli, Galleria Nazionale, Capodimonte



8. Ecce Homo, Tiziano (1565-1570), Madrid, Museo del Prado

rappresentazioni l'ispirazione per le loro opere. Il Cristo inginocchiato su queste rocce carsiche, come se fosse su un altare, si appresta a ricevere l'amaro calice dall'angelo. Sullo sfondo c'è il tradimento di Giuda, ed i tre apostoli che sembrano sprofondati in un sonno profondo. L'immagine di quest'opera si può vedere riprodotta in parecchie statue che sfilano nelle Settimane Sante tipiche non solo della tradizione italiana, ma anche in rappresentazioni della Passione facenti parte del folklore religioso di altri paesi dell'area cristiana come ad esempio la Spagna.

Anche l'immagine del Cristo Deriso del Beato Angelico che si trova nel Convento di San Marco a Firenze, ci riconduce ad alcuni oggetti che vengono riproposti nei secoli successivi per rappresentare molti simboli presenti nelle processioni della Passione di Cristo. Nelle Croci dei Perdoni di Taranto si trovano alcuni simboli emblematici come le mani, e le barre. Da qui la necessità ed il bisogno di una ricerca comparativa che potrebbe davvero portarci a formulare ipotesi sulle mutue influenze tra le Settimane Sante e l'Arte Sacra.

Caravaggio dipinge, attraverso un realismo che si può toccare, un Cristo Flagellato alla Colonna rassegnato ma potente e splendido nella sua monumentalità. Fanno da contraltare i due nerboruti aguzzini che con la loro espressione violenta accen-

tuano la reale bellezza del Cristo. Nelle statue dei Riti della Settimana Santa si risalta il protagonismo del Cristo elevato ed osannato con maestosa spiritualità e in un secondo piano, la rappresentazione degli aguzzini, viene figurata ponendo in risalto la ferocia delle loro espressioni terrorifiche in un'immagine di malvagia violenza umana. L'attenzione cade in un secondo istante sul particolare dall'immagine del Cristo che avendo la corona di spine calcata in testa, fa intendere che l'atto rappresentato vive nell'immediato finale della Flagellazione, giusto prima dell' *Ecce Homo*.

L'*Ecce Homo* rappresenta il momento in cui il Figlio di Dio viene esposto e presentato al popolo, con l'intenzione di schernire la sua immagine e mostrarlo nella sua modesta fragilità di uomo. Sono le parole proferite da Poncio Pilato governatore romano in Giudea, pronunciate per amplificare e puntualizzare questa immagine di Gesù. Il Cristo di Tiziano, conservato nel museo del Prado di Madrid, è raffigurato con un volto sofferente e sanguinante, a causa della Corona di spine che gli viene posta sul capo in segno di umiliazione da parte dei suoi torturatori. Altro simbolo di scherno ed umiliazione è la barra di legno che lo obbligano a tenere in mano come fosse uno scetro reale, a deridere il, proclamato dal popolo, re dei giudei, mentre innanzi a Lui i ceffi continuano ad offenderlo.

Arriviamo alla Crocifissione di Giotto conservata nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze. Questo momento tragico è di radicale importanza nell'iconografia occidentale per il cambiamento della rappresentazione dell'immagine di Cristo come figura più reale, più sofferente, più umana. Il Cristo giottesco è un uomo che soffre, un *Christus patiens* al contrario dei Cristi lignei dove il Cristo è trionfatore sulla morte, *Christus Triumphans*.

A seguito della tesi Domenicana che sostiene che Cristo è uomo, vero, pallido del colore della morte vera, con sangue che scorre sul teschio di Adamo che ci garantisce la nostra salvezza¹. Questa è un'autentica rivoluzione rispetto al modo di vedere de-



9. Crocifisso, Giotto (1290-1295), Firenze, Santa Maria Novella

1. DAVERIO, P. (2013).



10. Compianto su Cristo morto, Correggio (1524-1525), Parma, Galleria Nazionale

ll'epoca. Cristo soffre e patisce. Le Crocifissioni delle Settimane Sante rappresentano un Cristo Patiens, un Cristo Uomo Vero che soffre la morte sulla Croce.

L'attenzione viene attratta dall'altra icona protagonista e di fondamentale importanza emotiva tra le immagini della Passione di Cristo. Figura che è sicuramente, se non al pari forse addirittura superiore a quella del Figlio di Dio, l'immagine della Vergine Maria. Sono fortemente convinto che nell'immaginario comune la Settimana Santa viene sentita così profondamente e vissuta così, con sì tanta partecipazione, perchè nel corso dei secoli abbiamo "umanizzato" e di conseguenza "familiarizzato" nelle nostre vite la tragedia di questo evento. Si può riassumere la Passione di Cristo come la morte di un Figlio e il conseguente e tragico dolore della Madre. Per questo motivo il dolore straziante della Madonna Madre diventa così coinvolgente e reale, e l'emotività di questa realtà viene magnificamente trasmessa da questo quadro del Correggio, conservato nella Galleria Nazionale di Parma, diventato l'emblema di questi Riti della Settimana Santa.

L'Addolorata dei Perdoni di Taranto è semplicemente stupenda, nel suo dolore umano penetrante quanto intimo arrivando a toccare con cruda realtà le corde dell'anima dei tarantini e di coloro che assistono ai riti della Settimana Santa Tarantina.

Eccoci arrivati ad uno dei passaggi più riverenti ed emotivi, dove viene naturale postrarsi toccati dal dolore, siamo alla posta del Cristo Morto. Per questo momento di sommo dolore, il capolavoro dell'arte italiana che penso più adatto a descrivere l'immagine e trasmettere l'angoscia, è: Il Cristo Velato di Giuseppe Sanmartino, conservato a Napoli nella Cappella San Severo. Ho volutamente scelto questo perchè mentre le

11. Cristo velato, Sanmartino,
G. (1753), Napoli, Cappella
Sansevero



immagini di Cristo presenti nelle numerosissime processioni della Settimana Santa hanno solitamente riprodotto un velo come quello del Cristo dei Perdoni, ricamato di stelle dorate, Il Cristo Morto dello scultore Giuseppe Sanmartino da un'immagine decisamente di toccante realtà, si notano i fori nelle mani e la ferita nel costato, ai piedi sono posti la Corona di spine, chiodi e tenaglia, come si possono trovare in molte statue che raffigurano il Cristo Morto. Sono presenti gli oggetti, gli strumenti di tortura a sottolineare e mantenere presente il calvario passato dal Figlio di Dio ad opera della malvagità umana degli aguzzini che l'hanno perseguito

Terminiamo con il Troccolante, la figura che alle sette del sabato mattina si avvicina alla Porta della Chiesa del Carmine di Taranto nel silenzio più assoluto e coinvolgente di tutte le persone che si ritrovano trasformatesi in attori di questa antica tragedia. Accalcate in un religioso ordine, ed ossequianti, senza emettere nessun rumore, assistono ai Perdoni di Taranto, il Troccolante si avvicina per bussare tre volte alla porta del tempio.

La porta si apre nella coinvolgente emozione della folla, emozione densa e palpabile, come il desiderio di tutti noi fedeli di trovarci di fronte a questa immagine di Cristo Risorto di Michelangelo. Un Cristo che ha vinto la morte e che abbraccia il simbolo della sua sofferenza, del suo martirio, della sua passione. La croce, tenuta, anzi abbracciata con la fierezza e la fermezza di chi ha vinto la morte.

BIBLIOGRAFÍA

- DAVERIO, P. (2013). *Guardar lontano, veder vicino* Milano: Rizzoli.
- FERRAIUOLO, P. (1986). *La Confraternita S. Catello a Sorrento*, Congregazione dei Servi di Maria.
- GONZALEZ DE LEON, F. (1994). *Historia critica y descriptiva de las cofradias*, Sevilla: Ediciones Giralda, S.L.
- MONTENEGRO, G. (2009). *Alla ricerca della storia*, Taranto: Assessorato Cultura Comune di Taranto.
- MONTENEGRO, G. (2010). *Alla ricerca della storia*, Taranto: Assessorato Cultura Comune di Taranto.
- MONTENEGRO, G. (1992). *A casa per Pasqua*, Taranto: Scorpione Editore.
- MONTENEGRO, G. (1993). *Mafioso di nome*, Milano: Il Sigillo Editore.
- MONTENEGRO, G. (1999). *Dall'Addolorata alla Macarena*, Taranto.
- PERROTTA, P. (1986). *La Settimana Santa a Sessa Aurunca*, Ferrara: Gabriele Corbo Editore.
- SPANO, G.M. (1978). *La Confraternita e l'oratorio di S.Dalmazio in Lavagnola*, Savona.



12. Cristo della Minerva,
Michelangelo (1519-1520),
Roma, Basilica Santa Maria

"A JOY FOR EVER":
RITUALIDAD Y ESTÉTICA NEOBARROCAS
EN LA SEMANA SANTA DE SEVILLA

Carlos Enrique Navarro Rico

A la familia Rodríguez Endrina

En el presente artículo se aborda la lógica barroca que vertebra la celebración de la Semana Santa de Sevilla, tanto en el aspecto festivo, social y ritual, como en el artístico y estético, a través de obras y textos de muy diferente índole y época, con especial atención a la actualidad. Se pretende así explicar por qué el neobarroco se ha erigido como el estilo canónico de las hermandades; por qué se rechazan otras opciones estilísticas, de mayor o menor vanguardia; y qué diferencia a las que han logrado ser aceptadas. Finalmente, se realizan algunas consideraciones sobre la vigencia de la “estética del detalle” en diferentes productos culturales y audiovisuales derivados de esta popular fiesta de la primavera.

Palabras clave: Sevilla, Semana Santa, neobarroco, ritual, estética.

The aim of the present paper is to analyse the neo-Baroque logic that structures the celebration of Holy Week in Seville, both in festive, social and ritual aspect, as in the artistic and aesthetic, through works and texts of a very different nature and age, with special attention nowadays. The aim is to explain why the neo-Baroque has emerged as the canonical style of the brotherhoods; why other stylistic choices are rejected; and what differentiates those who have managed to be accepted. Finally, we write about some considerations on the validity of the “aesthetic of detail” in different cultural and audiovisual products of this popular spring celebration.

Keywords: *Seville, Holy Week, neo-Baroque, ritual, aesthetic.*

REFERÉNDUM¹

El 12 de enero de 2015 el diario *El Mundo* publicaba en su edición sevillana una entrevista con la secretaria provincial de determinado partido político, Begoña Gutiérrez, en la cual se le preguntaba si era cierto que si gobernaban, prohibirían la Semana Santa. Ella respondía: Aquí “todo lo decidimos los ciudadanos y las ciudadanas. Si se llegara a plantear esa cuestión, serían ellos quienes lo decidirían”². Estas últimas palabras levantaron una enorme polémica que tuvo una gran repercusión en los medios, apresurándose Gutiérrez a matizarlas: “Sería absurdo cuestionar la Semana Santa con el arraigo que tiene”³. No obstante, las reacciones en las redes sociales no se hicieron esperar, convirtiéndose en uno de los temas más comentados del momento.

Una de las más originales y elocuentes respuestas en las redes al contenido de esta entrevista fue la del periodista Pedro Domínguez en su cuenta de *Twitter*. En su tuit aparecían cuatro fotografías tomadas el 31 de mayo de 2014 durante la conmemoración del 50 aniversario de la coronación canónica de la Esperanza Macarena, “sin duda, una de las procesiones más multitudinarias de la historia”⁴. El texto que las acompañaba decía: “El referéndum del 31-M sirvió para que Sevilla se pronunciara”⁵.

El principal patinazo del argumento de Gutiérrez fue afirmar que serían “los ciudadanos” quienes decidirían sobre una fiesta, la Semana Santa, que los sevillanos se dan a sí mismos. No tendría fundamento someter a referéndum popular la celebración de algo que parte desde el mismo pueblo. Parece subyacer en ello la consideración de que las procesiones y las cofradías son una cuestión al margen del común de la ciudadanía. Y una opinión de este calibre demuestra un profundo desconocimiento de cuál es la realidad de las hermandades sevillanas.

1. Contacto: carlosnavarrorico@gmail.com. Aprovechamos esta nota para mostrar nuestro agradecimiento a José Ruzafa, Alejandro Cañestro y Francisco Ledesma por su colaboración en este trabajo.

2. VEGA, J. M. (12 de enero de 2015). “Begoña Gutiérrez: ‘Si gobernamos y se plantea quitar la Semana Santa, los ciudadanos decidirán’”. *El Mundo*. Edición Sevilla. Recuperado de <http://www.elmundo.es/andalucia/2015/01/12/54b3b7ef268e3e7c228b4578.html>.

3. EL PAÍS (12 de enero de 2015). “Podemos desata la polémica al cuestionar la Semana Santa”. *El País*. Recuperado de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/01/12/andalucia/1421081364_005289.html.

4. MACÍAS, J. (2014). “Así te contamos el 31 de mayo de 2014: 24 horas con la Esperanza”. *Pasión en Sevilla*. Recuperado de <http://http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/la-esperanza-macarena-ya-va-camino-de-la-plaza-de-espana.html>.

5. pedrodominguezf. (12 de enero de 2015). “El referéndum del 31-M sirvió para que Sevilla se pronunciara”. [Tweet Post]. Recuperado de <https://twitter.com/pedrodominguezf/status/554649475164418048>.

SÍMBOLOS, RITUAL Y FIESTA

“Lejos de constituir meras supervivencias de otros tiempos carentes hoy de significación, [las hermandades y cofradías] continúan poseyendo, al menos muchas de ellas, una serie de funciones en algunos casos realmente decisivas para entender la estructura social y la cultura” de los pueblos andaluces⁶.

La construcción de la cultura se fundamenta y origina en la capacidad simbólica del hombre. A través de los símbolos, los humanos somos capaces de atribuir un sentido a nuestra existencia tanto individual como colectiva; conformamos con ellos una cosmovisión en la cual se encuentran explicaciones y respuestas a los múltiples y amargos interrogantes que plantea la vida.

Los símbolos son así obras de la cultura que están provistas de un valor expresivo, importante para los individuos y su interpretación de la vida y el mundo. Mitos, leyendas, creencias... son construcciones simbólicas, cargadas de mensaje, que ayudan al ser humano a comprender la realidad. Pero además, los símbolos actúan como ligazón, como condensadores de la identidad del grupo que los comparte, ya sea un barrio, una región, una cofradía...

Las múltiples y variadas realidades simbólicas, por tanto, son necesarias para la existencia del grupo y del individuo. Por ello, se les confiere un valor sagrado, trascendente, lo cual las convierte en inviolables para el conjunto que las comparte. De este modo, cada sociedad ritualiza aquellos símbolos que son fundamentales para su reproducción social y para la perpetuación de su cosmovisión⁷.

El ritual carecería de sentido si no reuniera al grupo social del cual surge y al cual se dirige en un “encuentro comunitario unánime, intensamente emocional y afectivo, para la expresión cálida del significado de la existencia”⁸. Con ello, en la interacción social que se produce durante la celebración se da una intensa expresión y transmisión de valores. Como escribe Rodríguez Mateos, “el simbolismo propio de los rituales se presenta así como uno de los campos más fecundos de comunicación social”⁹.

6. MORENO, I. (1990). “Niveles de significación de los iconos religiosos y rituales de reproducción de identidad en Andalucía”. En P. CORDOBA & J. ÉTIENVRE, *La fiesta, la ceremonia, el rito* (pp. 91-104). Granada: Universidad de Granada, p. 21.

7. PRAT, J. (1982). “Aspectos simbólicos de las fiestas”. En H. M. VELASCO, *Tiempo de fiesta* (pp. 151-168). Madrid: Tres-catorce-dieciséte, p. 159.

8. ARIÑO, A. (1991). *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas*. Barcelona: Anthropos, p. 10.

9. RODRÍGUEZ MATEOS, J. (1997). *La ciudad recreada. Estructuras, valores y símbolos de las Hermandades*.

A través de la acción simbólica se transmiten valores, se modifican actitudes y se inducen comportamientos en aquellos con los que se entra en contacto. En el ritual se celebran el consenso y la solidaridad de un pueblo o grupo, provocando su cohesión y la adecuación de su conducta y valores a los propios del colectivo y de la fiesta.

No hay mejor ocasión para estudiar a los grupos sociales que en sus fiestas, pues en ellas "materializan su identidad social", "la comunidad cobra relieve", y se "ejerce la condición de miembro" de ella¹⁰. No en vano, "es el espectáculo que un pueblo se da u ofrece a sí mismo, viéndose y participando en los actos lúdicos y festivos"¹¹.

La fiesta es un fenómeno cultural que no se puede reducir a ritual o a actitud, si bien estos dos aspectos parecen condensar el núcleo básico de su significación. En tanto que ritual, la fiesta es un lenguaje simbólico¹², un fenómeno expresivo y comunicativo que a su vez, provoca la asunción por parte de la colectividad de una actitud intensamente afectiva y emocionalmente abierta, creándose un "ambiente inconfundible, el ambiente de fiesta"¹³.

TRASCENDENCIA Y RELIGIÓN

Este ambiente bien lo conoce cada Martes Santo el Cerro del Águila, de Sevilla, donde "la hermandad es el cordón umbilical del barrio". Así lo afirma el bordador Francisco Carrera, antiguo hermano mayor y residente de esta barriada que "se vuelca con la hermandad" y en la cual "vecinos y los que ya no lo son vuelven cada Martes Santo al Cerro del Águila para reunirse con sus familias"¹⁴. No hay mejor ejemplo, por tanto, para explicar que la fiesta es también una dimensión de la existencia social, una acción colectiva, en la que una comunidad que se encuentra dispersa se manifiesta como una comunidad expresa y unida en torno a sus símbolos¹⁵.

El catedrático de literatura española Rogelio Reyes entiende que la relación del sevillano con la Semana Santa "es profundamente religiosa", atendiendo eso sí al sen-

des y Cofradías de Sevilla. Sevilla: Diputación de Sevilla, pp. 36-38.

10. VELASCO, H. M. (1982). *Tiempo de fiesta*. Madrid: Tres-catorce-diecisiete, pp. 7-9.

11. PRAT, J. (1982), ob. cit., p. 164.

12. Ídem, p. 156.

13. VELASCO, H.M. (1982), ob. cit., pp. 7-9.

14. SÁNCHEZ, C. (2015). "El Cerro, el barrio que camina con su hermandad". *Sevilla Ciudad*. Recuperado de <http://sevillaciudad.sevilla.abc.es/reportajes/cerro-amate/sociedad-cerro-amate/el-cerro-el-barrio-que-camina-con-su-hermandad/>.

15. ARIÑO, A. (1991), ob. cit., pp. 14-15.

tido etimológico del término. En ella se *religa*, se *vuelve a atar*, con la tradición y con la trascendencia, ya exista un mayor o menor sentimiento espiritual¹⁶. Retomando otras palabras del ya citado Francisco Carrera, “la Virgen de los Dolores siempre ha sido el núcleo [del barrio] (...) sin importar que se profese la religión católica o no”. El sentirse cofrade no tiene una necesaria vinculación con la fe. Así lo apuntaba Antonio Núñez de Herrera en 1934 sobre un imaginado —pero no por ello ficticio— cofrade comunista:

“En la puerta del Ayuntamiento unos jóvenes tradicionalistas gritaban: ¡Viva la Religión Católica Apostólica Romana! Y él fue uno de los diez mil que pusieron las cosas en su sitio:

-¡No! ¡Que viva la Semana Santa!”¹⁷.

La celebración de ciertos símbolos, por tanto, devuelve a los celebrantes el sentimiento de pertenencia a una comunidad y muy probablemente les hace conectar con sus recuerdos de niñez, cuando vivieron los procesos de enculturación que les vinculan a aquellos. “Durante la Semana Santa, el sevillano se encuentra consigo mismo. Con el niño que fue. Con aquellos que faltan...”¹⁸.

El antropólogo estadounidense Stanley Brandes defiende con su experiencia hispanense que “se puede creer en la Virgen de la Esperanza [de Triana] sin creer en Dios”, e incluso reconoce haber pedido pese a sus creencias que rezaran por él ante esta imagen¹⁹. En este apego a los símbolos ya no por su función identitaria, sino por la ligazón con lo trascendente que suponen, se aprecia de qué manera se articula en muchos casos la “religiosidad popular”. Y esta se definiría, según Rodríguez Becerra, por ser una manifestación absolutamente vital, pues está dirigida a satisfacer las necesidades elementales y más urgentes de los hombres, haciendo uso de un sentido muy pragmático

16. Declaraciones en el programa de televisión de Giralda TV *Memoria de la Semana Santa*, en el episodio titulado “La Semana Santa se vive y no se escribe”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=y7gDPg3ieqQ>.

17. NÚÑEZ DE HERRERA, A. (2006). *Teoría y realidad de la Semana Santa*. Sevilla: Espuela de plata, p. 56.

18. ROBLES, F. (2014). *25 razones para conocer Sevilla*. Sevilla: Consorcio de Turismo del Ayuntamiento de Sevilla, p. 146. Recuperado de <http://www.visitasevilla.es/es/blog/25-razones-para-conocer-sevilla>.

19. MACHUCA, F. (2015). “En Triana descubrí que se puede creer en la Virgen de la Esperanza sin creer en Dios”. *Pasión en Sevilla*. Recuperado de <http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/en-triana-descubri-que-se-puede-creer-en-la-virgen-de-la-esperanza-sin-creer-en-dios-85062-1447068458.html>.

y utilitarista de las creencias²⁰. No existe contradicción, por tanto, en que la dimensión cristiana de la fiesta se desborde "en una religiosidad sensual y panteísta, e incluso en una profunda reafirmación pagana de la vida"²¹.

DERROCHE PRIMAVERAL

La religiosidad popular busca, en muchas ocasiones, el favor de lo trascendente a través de sacrificios, donaciones y exvotos. Quizá sea el caso de Dolores Gelo, que en 2013 donó para la Virgen de su devoción una saya bordada en oro. El importe de la misma llamó la atención de un redactor extranjero, y el Sábado Santo del año 2013 aparecía en la edición neoyorquina de *The New York Times* un texto que, partiendo de este caso, ponía en cuestión la ostentación de las procesiones de Semana Santa en diferentes pueblos sevillanos dada la situación económica del país y el nuevo mensaje de pobreza evangélica defendido por el papa Francisco, para de paso criticar los privilegios fiscales de la Iglesia Católica en España²². Al parecer el autor no pudo o no supo ver el abismo existente entre la institución eclesial y la realidad social y religiosa de la Semana Santa. Tampoco sabemos si logró entender el por qué del dispendio realizado por Dolores, si bien su respuesta es meridiana hasta en inglés: "*I consider the Virgin to be like my mother*".

La fuerte orientación antropocéntrica de la cultura andaluza humaniza lo divino, concibiendo así a las imágenes sagradas como personas que precisan de un ajuar y especiales cuidados, dando lugar a una relación familiar con ellas²³. "Y mejor quiere que adora la gente a sus imágenes. Cariño desinteresado y verdadero sin mezcla de mal alguno"²⁴. Si la Virgen encarna el papel idealizado de la madre, ¿quién no va a querer lo mejor para ella?

20. RODRÍGUEZ BECERRA, S. (2000). *Religión y fiesta*. Sevilla: Signatura, p. 31-37.

21. MORENO, I. (2006). *La Semana Santa de Sevilla: conformación, mixtificación y significaciones* (5ª ed.). Sevilla: Biblioteca de temas sevillanos, p. 19.

22. MINDER, R. (30 de marzo de 2013). "Easter Gets an Exemption From Spanish Austerity". *The New York Times*. Recuperado de http://www.nytimes.com/2013/03/29/world/europe/easter-gets-an-exemption-from-spanish-austerity.html?_r=0.

23. MORENO, I. (1999), *Las hermandades andaluzas: una aproximación desde la antropología*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 91-92. Por nuestra parte hemos profundizado en la relación con la imaginería procesional de la sociedad andaluza, especialmente la sevillana, y las consecuencias que se derivan de ella, en NAVARRO RICO, C. E. (2016). "Dios a su imagen y semejanza: arte, simbolismo y vida en la imaginería procesional". En J.A. PEINADO GUZMÁN & M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, *Meditaciones en torno a la devoción popular* (pp. 315-335). Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo.

24. NÚÑEZ DE HERRERA, A. (2006), ob. cit., p. 115.

Se produce así un “derroche ‘inútil’ [en términos instrumentales] pero tremendamente significativo de artesanías, flores, cante, música, energías físicas, dinero, vino...”; un exceso que sólo puede justificarse “desde el sentido de la fiesta misma, por la propia significación de ésta”, y que “es consustancial a todas las grandes fiestas barrocas, dionisiacas”²⁵.

La Semana Santa se celebra en los albores de la primavera, un tiempo amable, que invita a salir, atrae hacia los demás y a compartir con ellos nuestra experiencia vital. Y Sevilla en primavera es un auténtico milagro. Así lo condensaba Luis Cernuda en *Luna llena en Semana Santa*: “... La luna fulge, llena / Luna de parasceve. / Azahar, luna, música, / Entrelazados, bañan / La ciudad toda...”, concluyendo con un “*Et in Arcadia ego*”. Tiempo y ritual disparan la tonalidad emocional y se promueve una expresión cálida y colectiva del sentido de la existencia vivida en comunidad. Decía el francés Joseph Peyré en 1953 que “el drama de la Pasión (...) es en efecto, en la sensibilidad sevillana, inseparable del júbilo de la primavera”²⁶.

En este sentido, la Semana Santa no es la única fiesta que se celebra vinculada estrechamente a la primavera y con un marcado carácter barroco y dionisiaco. Un ejemplo claro es el de las Fallas valencianas²⁷. A pesar de las múltiples diferencias existentes entre ellos, los dos rituales comparten elementos fundamentales. En primer lugar, la paradoja que encierra su lógica social y económica, pues ambas manifestaciones están protagonizadas por redes populares, de modo que desempeñan un importante papel de integración de la colectividad, estén los individuos o no adscritos a alguna de las entidades organizativas. Estas agrupaciones que organizan la fiesta, las hermandades y las comisiones, muestran durante los días de la celebración unos excesos potentísimos “de los que por fuerza han de escandalizarse quienes todo lo midan como inversión dirigida a conseguir directamente un fin”²⁸. Y es que la utilidad real de ambas fiestas, la razón por la que se celebran, reside en lo simbólico y en lo social.

¿Por qué quemar en cuestión de minutos grandes monumentos que han costado cientos de miles de euros? ¿Por qué adornar con flores frescas, cera, oro y plata los pasos presididos por las imágenes, que apenas están en la calle unas horas? Todo este universo simbólico de exceso y derroche, toda esta desmedida energía social, econó-

25. MORENO, I. (2006), ob. cit., pp. 293-294.

26. PEYRÉ, J. (1989). *La Pasión según Sevilla*. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo, p. 25.

27. Imprescindible el ensayo de ARINO, A. (1991), ob. cit.

28. MORENO, I. (2006), ob. cit., pp. 293.

mica, simbólica y ritual, pretende expresar fogosamente una misma idea: la expresión del triunfo de la primavera —metonimia de la vida— sobre el invierno, en un contexto festivo donde el colectivo da sentido a su existencia inmediata gracias al disfrute sensorial de la fiesta.

BARROCO Y NEOBARROCO

El carácter barroco de la Semana Santa que antes señalábamos, como fiesta dionisiaca de la primavera, se manifiesta en muchas de sus facetas, tanto formales como rituales y sensoriales. Se trata de un espíritu barroco renovado y revelado cada primavera, tal y como sostenía el hispanista austríaco Leo Spitzer, que comprendió en la Semana Santa sevillana de 1928 “cuánta profundidad filosófica palpita en la carnalidad religiosa del catolicismo mediterráneo”²⁹. La cuestión acerca de la pervivencia o renovación del Barroco no fue exclusiva de este autor ni sobre lo hispalense. Focillon ya consideró lo clásico y lo barroco como estadios morfológicos válidos dentro de cualquier estilo histórico, pero es D’Ors el que otorgó a lo Barroco el carácter de categoría metahistórica, del espíritu.

Con posterioridad, para la presencia de lo barroco en el mundo contemporáneo se ha utilizado el concepto de ‘neobarroco’, de modo que en él han confluído diferentes perspectivas y consideraciones. Así, el término se ha usado para denominar las diferentes ocasiones en las que se han retomado las formas artísticas del Barroco histórico, especialmente a mediados de los siglos XIX y XX; pero también para describir la articulación de la estética y el gusto postmoderno desde las últimas décadas del siglo pasado. En este caso, el término fue popularizado por Severo Sarduy para el estudio de la literatura latinoamericana de mediados del XX; para él, el Barroco no parece haber pasado en el tiempo, sino ser algo que puede manifestarse en cualquier momento. No obstante, no lo considera natural como D’Ors, sino “la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza”³⁰.

La epistemología en torno a este neobarroco tiene sus bases principales en los ensayos de Omar Calabrese, que opina que este concepto define a numerosos objetos culturales de nuestro tiempo, caracterizados por su dificultad de comprensión o por

29. MACRÍ, O. (1960). “La Historiografía del Barroco Español”. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XV (pp. 1-70), p. 3.

30. SARDUY, S. (1999). *Obras completas. Tomo II*. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, pp. 1386-1387.

presentar una versión fragmentada y expansiva de la realidad. La articulación de estas características en los fenómenos culturales actuales, para el autor, evoca al Barroco, de ahí el uso del prefijo ‘neo-’. Por ello el Barroco, siguiendo a Sarduy, sería no sólo un periodo determinado de la historia de la cultura, sino “una actitud general y una cualidad formal de los mensajes que lo expresan”³¹ y, en fin, una categoría o constante estética junto con ‘lo clásico’, no necesariamente unida a las formas artísticas de los siglos XVII y XVIII³². Desde el ámbito de la literatura se ha cuestionado recientemente este excesivo “manoseo” del término neobarroco para la estética asociada con la dificultad y la superposición de escollos retóricos, sugiriéndose los vocablos “neo-no-barroco” o “barrocó”³³.

CLASICISMO SEVILLANO

Durante las décadas iniciales del siglo XVII aparecieron las primeras grandes imágenes destinadas a las florecientes cofradías, siendo el papel del escultor Juan de Mesa (1583 – 1627) verdaderamente fundamental; de sus gubias salieron obras como el Cristo de la Conversión (1619) o Jesús del Gran Poder (1620). Con algo más de retraso, ya en el último tercio del XVII, se extendió el barroquismo desde los retablos a los nuevos pasos procesionales, que ganaron en monumentalidad y asumieron gran parte del lenguaje de aquellos³⁴.

Los orígenes artísticos de la Semana Santa sevillana, configurada como una fiesta ya no de carácter medieval, sino de la modernidad contrarreformista, se encuentran así en el Barroco. Por ello, sus formas artísticas se convirtieron en su ideal creativo, perdurando en el tiempo más que como un eventual neobarroco, como un canon que nunca se fue. De este modo, la imaginaria no ha dejado nunca de beber de los grandes maestros del XVII. No obstante, el neobarroco que aún hoy se mantiene vigente en lo decorativo es en gran medida soñado, idealizado. En realidad, pocas fueron las canastillas realmente barrocas que llegaron al siglo XX, y una de ellas, la del Gran Poder,

31. CALABRESE, O. (1993). “Neobarroco”. *Cuadernos del Círculo*: 2. *Barroco y Neobarroco* (pp. 89-100), p. 91.

32. CALABRESE, O. (2012). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, pp. 31-33.

33. ESPINOSA, E. (2015). “Neo-no-barroco o Barrocó: hacia una perspectiva menos inexacta del Neobarroco”. *Revista Chilena de Literatura*, nº 89 (pp. 133-156).

34. VEGA SANTOS, J. M. (2010). *Los Pasos de Cristo y Misterio de la Semana Santa de Sevilla elaborados en madera: impronta artística, evolución y catalogación* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, Sevilla, p. 108.

tallada por Francisco Antonio Ruiz Gijón (1653-1720) en 1688, muestra elegancia y exquisitez, aspectos que el *neo* ha obviado en no pocas ocasiones.

Al igual que el neoclasicismo histórico, que reinventó las formas del clasicismo grecorromano para vincularse con él, Sevilla fue reinventando el barroco para hacer de él su modelo clásico, canónico, remitiendo así de manera constante a la primera edad dorada de las cofradías. Esta paradoja que hace de lo barroco lo clásico no es imposible, pues las categorías y los juicios de valor sobre lo estético en la Semana Santa de Sevilla así lo demuestran: lo bueno, bello, "sevillano", es lo que se asemeja al neobarroco, mientras que lo que se aleja del idealizado estilo es catalogado de extraño o excéntrico. Se crea así la percepción de que el barroco es realmente el estilo único y válido, duradero e indestructible, dado que "ha resistido a la intemperie del tiempo, a la discontinuidad de la historia, a la degeneración de los acontecimientos", como dice Calabrese acerca de los célebres Bronces de Riace y su clasicismo³⁵.

EL RECHAZO A LO NO NEOBARROCO

Recientemente, el *Diario de Sevilla* publicaba una entrevista a Enrique Valdivieso, catedrático de Historia del Arte de la Universidad hispalense, que respondía así a la pregunta "¿Qué queda del Barroco?":

"-Hoy vivimos una tendencia enfermiza al neobarroco que se aprecia sobre todo en las cofradías, desde los excesos de las figuras y las canastillas al estruendo horribundo de las bandas de música (...)"³⁶.

La crítica de Valdivieso a esa "tendencia enfermiza" parte, sin duda, del rechazo que desde el mundo de las cofradías aparece ante cualquier intento de asunción de formas artísticas que no se ajustan a lo que se considera canónico. Son numerosos los ejemplos que podrían ilustrar esta realidad; sirva el del interesante retrato *pop-art* que el artista Manuel Zapata realizó de la Virgen de la Amargura y que el programa radiofónico *El Llamador* compartió en su cuenta de *Facebook* (Fig. 1). Uno de los numerosos comentarios apuntaba: "Esto que es arte? (...) Mi sobrina de 2 añitos lo *have* (sic) me-

35. CALABRESE, O. (2012), ob. cit., p. 202.

36. CORREAL, F. (16 de agosto de 2015). "La luz de Velázquez es madrileña". *Diario de Sevilla*. Recuperado de <http://www.diariodesevilla.es/article/entrevistas/2091668/la/luz/velazquez/es/madrilena.html>.



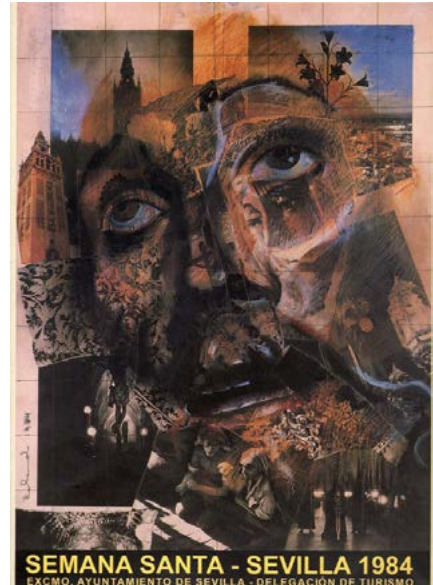
1. La Amargura, según Manuel Zapata, en el perfil de Facebook de *El Llamador*.

jor. Esto es una tomadura de pelo a la imagen”. Otro, más humilde, añadía: “Tal vez no entienda el estilo y en éste sea magnífico, pero me gusta lo tradicional”.

En la problemática relación de la Semana Santa sevillana con los lenguajes artísticos contemporáneos subyacen dos problemas principales. En primer lugar, hemos de tener presente que las formas estéticas posteriores a las vanguardias no siempre resultan del todo accesibles para el público general, que en muchos casos las ve infantiles y carentes de ‘arte’; ocurriría y ocurre así, por ejemplo, con las pinturas de Gauguin. Ni siquiera el *pop-art*, ya tan visto y popularmente aceptado, logra ser comprendido totalmente, más aún en el contexto de las cofradías y de un público tan amplio y heterogéneo como el que vive, disfruta y opina de esta fiesta.

El segundo problema deriva del anterior y se refleja también en los comentarios vertidos hacia la pintura de Zapata. No es otro que la aparente inadecuación de estos estilos con respecto al contenido sagrado que muestran sus obras, considerándose estas poco menos que una burla hacia las imágenes. En estas críticas subyace, claro está, cierto desconocimiento artístico y una obvia filiación a “lo tradicional”; no obstante, no se trata de una actitud que quepa atribuir solamente a la falta de formación estética. Hay razones profundas que la explican.

Recordemos, como ya afirmábamos con anterioridad, que las realidades simbólicas, en este caso las imágenes religiosas y los elementos que las rodean en el ritual, son necesarias para la cosmovisión del grupo y por ello adquieren un valor sagrado y trascendente —en términos no religiosos, sino de reproducción social— que las convierte en inviolables. A ello hay que sumar su carácter sacro; la estrecha e íntima relación que con estos símbolos establecen los individuos, y que enciende sus sensibilidades ante los posibles ataques, cada vez más frecuentes³⁷; y la profunda validez atribuida a lo barroco como estilo canónico.



2. El cartel de la Semana Santa de Sevilla de 1984, obra de Rolando Campos.

VIDA MÁS ALLÁ DEL NEOBARROCO

La hipersensibilidad ante nuevas propuestas estéticas en el ámbito cofrade no es ni mucho menos una actitud nueva. En 1984 Rolando Campos tuvo serios problemas por su cartel para la Semana Santa (Fig. 2), que representaba el rostro del Cristo de la Expiración, *el Cachorro*, con un collage de imágenes que daba lugar a una superposición de planos de raíz claramente cubista³⁸. Con todo, los carteles de la Semana Santa, realizados casi siempre por pintores, apenas han buscado la innovación en un género que tanto podría prestarse a ello, realizando bodegones cofrades o extrañas composiciones carentes en muchas ocasiones del carácter que precisa la cartelería. Causa y consecuencia de lo anterior debe ser que estas obras formen parte de una propaganda

37. Por ejemplo, la Hermandad de la Macarena hubo de registrar como marca sus imágenes titulares para impedir el "uso denigratorio" que de ellas habían hecho entidades como la revista satírica *Mongolia*. EUROPA PRESS ANDALUCÍA. (4 de noviembre de 2014). "La Macarena registra como marca el rostro y perfil de la talla". Recuperado de <http://www.europapress.es/andalucia/sevilla-00357/noticia-hermandad-macarena-registra-marca-rostro-perfil-talla-evitar-uso-denigratorio-20141104195855.html>.

38. ZAMORA MECA, C. (2001). "Una obra polémica: el cartel de Semana Santa de Rolando Campos". *Laboratorio De Arte*, nº 14 (pp. 363-370), pp. 366-368.

pseudoturística que “apenas rebasa la función de ser elemento narcisista para consumo propio”, pues “¿dónde pueden verse más, en las agencias de viajes de Francfort, Londres o Chicago, o en las recoletas barberías de Triana o el Postigo?”³⁹.

Campos concibió su cartel partiendo siempre desde sus propias experiencias y recuerdos de la Semana Santa⁴⁰. Al igual que él, otros muchos creadores han tratado de aproximarse a su más o menos querida tradición sevillana desde diferentes postulados artísticos contemporáneos; en este sentido, la exposición “Idiosincrasia sevillana y otras mitologías” (Espacio *El Butrón*, del 23 de octubre al 20 de noviembre de 2015) ha pretendido reivindicar esta actitud reinterpretativa⁴¹. Su comisaria, Patricia Bueno, concibió la muestra como “un hermanamiento” entre tradición y contemporaneidad, y sin duda por ello la obra escogida como cartel anunciador de la misma fue la de Ignacio Tovar (Fig. 3): en ella encontramos a la icónica y simbólica Macarena protagonizando la portada de un importante periódico —algo que, por otra parte, sólo ocurre en Sevilla—; y al Monstruo de las Galletas, impreso sobre una camiseta: “Esperanza” y “*Cookie power!*” unidos en una imagen perfectamente posible en esta ciudad de contrastes.

Uno de los creadores sevillanos que ven posible la actualización estética de la Semana Santa es el diseñador Alejandro Rojas, que opina que “el diseño cabría pero no se da cabida (...). Poder acceder con un lenguaje contemporáneo a algo tan tradicional sería muy creativo y apasionante”, y así lo demuestra desde *LAB* con diferentes propuestas en las que el diseño gráfico tiene un gran protagonismo (Fig. 4)⁴².

Es en el ámbito del diseño artístico y ornamental donde se ha producido la incorporación de nuevos lenguajes estéticos a la fiesta, pues es parte fundamental de muchos de los elementos que forman parte de las cofradías. No obstante, no siempre alcanza valor por sí mismo y consigue constituirse como una aportación autónoma y original, reiterándose generalmente esquemas tradicionales.

Una de las hermandades sevillanas que en los últimos años ha apostado por apartarse de lo canónico en cuanto a apariencia estética ha sido la del Sol, en cuyo paso

39. MORENO, I. (2006), ob. cit., p. 87.

40. ZAMORA MECA, C. (2001), ob. cit., p. 366.

41. BUENO DEL RÍO, P. (2015). “Idiosincrasia Sevillana y otras mitologías”. *ELBUTRÓN*. Recuperado de <http://elbutron.com/2015/10/19/idosincrasia-sevillana/>.

42. GUTIÉRREZ MARÍN, D. (2015). “Alejandro Rojas: «¿No es un poco absurdo que hayamos convertido la Semana Santa en una especie de parque temático de la Semana Santa?»”. *Diario de Pasión*. Recuperado de <http://diariodepasion.es/alejandro-rojas-no-es-un-poco-absurdo-que-hayamos-convertido-la-semana-santa-en-una-especie-de-parque-tematico-de-la-semana-santa/>.



3. Cartel anunciador de la exposición 'Idiosincrasia sevillana y otras mitologías' (detalle).



4. Infografía de LAB Sevilla sobre el Domingo de Ramos.

de palio se han preferido la ebanistería y la pintura a la tradicional conjunción de orfebrería y bordado, representándose además la Sacra Conversación entre la Virgen, san Juan y María Magdalena, tipo iconográfico perdido en las cofradías sevillanas. Cuestionada su estética, también se pone en duda la adecuación de su Cristo titular, un Varón de Dolores cuya iconografía permanecía inédita en la Semana Santa de la ciudad: 'Es poco sevillano', se aduce.

Hay quienes defienden la postura de esta hermandad, como Andrés Luque, profesor de la Universidad de Sevilla, que considera que su reciente aparición "ha sido el revulsivo", "una reacción que ha permitido remontar en el terreno estético"⁴³. En una fiesta que tiene tanto de espectáculo como la Semana Santa "el estar bajo la mirada de un público obliga a la búsqueda de una identidad individual", de modo que "la excentricidad se exhibe como un valor"⁴⁴. Así actúa la hermandad del Sol, cuyo im-

43. CRETARIO, J. (16 de agosto de 2015). "Andrés Luque Teruel. El hombre que defiende al Sol". *Pasión en Sevilla*. Recuperado de <http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/opinion/la-opinion-jose-cretario/andres-luque-teruel-el-hombre-que-defiende-al-sol-81580-1439659064.html>.

presionante techo de palio, pintado por el malagueño Raúl Berzosa en 2015, se erige como una de las mejores aportaciones pictóricas recientes a la Semana Santa de Sevilla (Fig. 5).

Tanto su absoluta singularidad como su extraordinaria calidad hacen que en la actualidad se revalorice el paso de palio de la Virgen de los Ángeles, de la hermandad de los Negritos, ideado por el pintor Juan Miguel Sánchez (1900-1973) a mediados del siglo XX. Se trata de un conjunto con un original y rotundo diseño *art-decò*, en el que confluyen motivos ornamentales e iconográficos propios del modernismo y el orientalismo (Fig. 6). Constituye además un magnífico ejemplo de integración de artes, pero sobre todo de ruptura estética, en un contexto donde predominaban el neobarroco y también el regionalismo derivado de las magníficas obras de Juan Manuel Rodríguez Ojeda (1853-1930)⁴⁵.

Predominaban... y predominan aún hoy. Sin embargo, se está produciendo cierto viraje en algunos sectores que, si bien en aspectos más bien secundarios, están tratando de incorporar tendencias contemporáneas y actuales. Es el caso, por ejemplo, de la hermandad del Valle y su encargo anual a un artista reconocido de ilustrar con la faz de Cristo el paño que sostiene la Verónica en uno de sus dos pasos de misterio. En el año 2015, Dionisio González realizó una sugerente obra de dibujo digital “sin precedentes en las cofradías”⁴⁶. El público fue bastante unánime en considerarla adecuada,



5. El techo de palio de la hermandad del Sol.

44. CALABRESE, O. (2012), ob. cit., p. 72.

45. Véase el reportaje emitido en ElCorreoTV, “El palio de los Negritos”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=y7gDPg3ieqQ>.

46. PASIÓN EN SEVILLA (2015). “Innovador paño de la Verónica... con tratamiento digital”. *Pasión en Sevilla*. Recuperado de <http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/innovador-pano-de-la-veronica-con-tratamiento-digital-75155-1426928644.html>.



6. El paso de palio de la Virgen de los Ángeles, de la Hermandad de los Negritos.

al contrario de lo ocurrido en el año 2011 con el dibujo presentado por el prestigioso pintor Guillermo Pérez Villalta, donde se abstraía el rostro de Jesús buscando la geometría y el orden simétrico, en la línea de la producción del artista (Fig. 7).

Hacíamos referencia con anterioridad al paralelismo existente entre las Fallas y la Semana Santa de Sevilla como fiestas barrocas de la primavera. En la celebración valenciana también la estética neobarroca, unida a abundantes dosis de *kitsch*, es la que ha perdurado. Y ello no es casual. El neobarroco estilístico sienta sus bases sobre el principio de la exaltación sensorial, de modo que encaja a la perfección con el ya mencionado objetivo de la fiesta de dar sentido a la existencia a través

de la excitación de los sentidos. Por tanto, y como hemos ido señalando, existen razones profundas para que el neobarroco se haya erigido como el estilo clásico y de referencia en la Semana Santa de Sevilla, y para que tendencias más intelectualizadas y sobrias se adecúen con dificultad a ella.

La cuestión reside, pues, en si hay vida más allá del neobarroco. Ejemplos pretéritos como el palio de los Negritos o la revolución regionalista de Rodríguez Ojeda demuestran que sí, se puede ir más allá. Pero no todo vale. El punto de partida puede encontrarse en un buen diseño, con contenido iconográfico fundamentado, ciertas dosis de excitación sensorial a través de formas y colores, y respeto —que no reiteración irreflexiva— a la tradición. Podría ser el camino para salir del neobarroco en una fiesta que es, para bien y para mal, barroca.

EL MILAGRO DE LOS SENTIDOS

“El Barroco no es un estilo artístico en Sevilla. El Barroco es la forma de ser que vertebra a la ciudad por los adentros de su alma (...) Sevilla es barroca porque no puede ser otra cosa.”⁴⁷.

El imaginario popular establece una práctica identificación entre el Barroco y Sevilla, de modo que el neobarroco está, como hemos remarcado, totalmente legitimado y asentado en la cultura visual sevillana. Sin embargo, la experiencia estética que podríamos considerar barroca va mucho más allá de la apreciación de formas *neo*, sino que se extiende a todos los ámbitos de la percepción. Para Isidoro Moreno, el significado de la Semana Santa sevillana no es otro que exaltar lo emocional y lo sensorial desde una perspectiva fuertemente antropocéntrica, reafirmando de manera simbólica el sentido de la vida y mostrando así un fuerte carácter dionisiaco. Con todo, la fiesta pone en tensión todos los sentidos y a través de ellos la emoción y el sentimiento, demostrando que es una celebración ya no sólo formalmente, sino también esencialmente, barroca⁴⁸. El Barroco en ella no sólo se ve, sino que se experimenta, se siente y se vive.

Cuando, en plena madrugada del Viernes Santo, la Esperanza de Triana está al punto de abandonar la calle Pureza —donde se encuentra su capilla— se vive una auténtica fiesta. Los vecinos —*sus* vecinos— hacen caer desde las azoteas una constante lluvia de pétalos de miles de flores sobre el contundente palio de la Virgen, exuberante de flores y cera, y que se mece y camina al compás de animadas marchas procesionales. Los sentidos de los que allí se encuentran reciben así una apabullante amalgama de sensaciones que genera una intensa respuesta emocional. El público, en consecuencia, aplaude de manera enfervorizada, despidiendo a la “Reina de Triana” con vivas y vítores a la imagen y al barrio, participando del estado anímico colectivo.

La experiencia estética y emotiva que caracteriza a esta fiesta encaja a la perfección con la definición que Wölfflin daba del Barroco, “que quiere cautivar con el poder del afecto, directo y arrollador”, aportando “sobresalto, éxtasis, embriaguez”, arrastrando “al interior de la tensión de un estado apasionado”⁴⁹. No en vano, según Maravall, su

47. ROBLES, F. (2014), ob. cit., p. 126.

48. MORENO, I. (2006), pp. 286-288.

49. WÖLFFLIN, H. (1991), *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Paidós, pp. 39-40.

7. Los paños para la hermandad del Valle de Dionisio González (2015, izquierda) y Pérez Villalta (2011, derecha).



gran razón sería la de “despertar y mover los afectos”⁵⁰. Hay una prevalencia, por tanto, de lo emocional; no se pretende una reflexión intelectual sobre lo vivido, sino todo lo contrario: “En estos días no se razona. Se siente nada más”⁵¹. Y el sevillano, como “hombre barroco se pierde y hasta olvida aquella frontera que separa lo imaginario de lo real o lo lógico de lo fáctico”, llevándole a “soñar como el Segismundo calderoniano”⁵².

Precisamente en el imaginario popular, la Semana Santa también se concibe como un esperado sueño: “La mañana en los barrios. Todo es sueños, estrenos... / y una radio lo cuenta: ‘ya salen nazarenos’”⁵³. Y el sueño, finalmente, se hace realidad: “Durante meses, [Sevilla] no ha vivido más que para estos días milagrosos”, afirmaba Peyré⁵⁴. No nos resistimos a reproducir una vez más algunas palabras del profesor Moreno:

“En la Semana Santa sevillana, al menos que sepamos, jamás se ha producido milagro alguno, a no ser la salida del paso de la Hiniesta, todos los años y a la mis-

50. MARAVALL, J.A. (1998). *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, p. 171.

51. NÚÑEZ DE HERRERA, A. (2006), ob. cit., p. 55.

52. JARAUTA, F. (1993). “La experiencia barroca”. *Cuadernos del Círculo*: 2. *Barroco y Neobarroco* (pp. 69-73), p. 71.

53. GARCÍA DÍAZ, L. (2015). *El tiempo vivido: Pregón de la Semana Santa de Sevilla 2015*, p. 31. Recuperado de <http://www.hermandades-de-sevilla.org/images/consejo/pregones/santa/pdf/2015.pdf>.

54. PEYRÉ, J. (1989), ob. cit., p. 25.

ma hora, por la puerta ojival de san Julián, o el contraluz increíble del Cristo de los Negritos cuando avanza hacia el sol por santa Catalina”⁵⁵.

En Semana Santa, Sevilla se da a sí misma toda una serie de milagros estéticos que configuran el mejor de los sueños para aquellos que participan del mismo; pero como todos, no puede escapar de su inevitable caducidad, pues las procesiones y también los días terminan pasando, y la intensidad sensorial y emocional remite. Los espectadores quedan así en un estado algo desagradable, con los sentidos confundidos por el cansancio y el desconcierto que genera la fugacidad de lo vivido, lo cual se percibe como rasgo definitorio del ritual: “Parece que la alcanzo y es más alta. / Parece que se acerca, y se evapora”⁵⁶. Identificada hasta en esto con el Barroco, la celebración también “ejerce momentáneamente sobre nosotros una fuerte acción, pero nos abandona muy pronto dejándonos una sensación de malestar”⁵⁷.

LA BELLEZA DE LOS DETALLES

Las más recientes aportaciones audiovisuales sobre la Semana Santa sevillana apelan directamente a las emociones que produce el ritual desde diferentes lenguajes cinematográficos. En las televisiones locales públicas y privadas, principales productoras de estos vídeos, predomina el uso de la ralentización del vídeo y las transiciones entre planos a través de fundidos lentos o a negro, que buscan una mayor expresividad narrativa y dramática, acompañadas de locuciones de emotivos y poéticos textos dedicados a las imágenes veneradas por las cofradías. “Creemos en los milagros, no si los tocamos, sino si algún otro nos los cuenta: siempre y cuando sean a cámara lenta”⁵⁸. La “cámara lenta” supera también la función analítica y expresiva para adquirir otra estetizante, que busca obsesivamente el instante máximo de la acción dramática⁵⁹.

Algunas producciones independientes han ido más allá y han aplicado recursos más vanguardistas e incluso experimentales, tanto en el aspecto formal como en sus guiones. Así, en *Sevilla Santa* (Mateo Cabeza, 2015) se conjugan *time-lapses* con planos

55. MORENO, I. (2006), ob. cit., p. 87.

56. GARCÍA BARBEITO, A. (2010). *El tiempo de la Luz: Pregón de la Semana Santa de Sevilla 2010*, p. 2. Recuperado de <http://www.hermandades-de-sevilla.org/images/consejo/pregonos/santa/pdf/2010.pdf>.

57. WÖLFFLIN, H. (1991), ob. cit., p. 40.

58. CALABRESE, O. (2012), ob. cit., p. 71.

59. Ídem, p. 98.



8. Fotograma de 'Sevilla Santa', de Mateo Cabeza.

generales que recuerdan a las primeras muestras cinematográficas (Fig. 8), al igual que ocurre con la teatralidad de los planos fijos centrados en las actitudes de los protagonistas, que no son otros que los propios cofrades y espectadores de las procesiones. Esta desviación de la atención desde las imágenes sagradas hacia otros elementos, que desde una perspectiva tradicionalista serían secundarios, denota una tendencia a subjetivar la experiencia y a situar el centro de la misma no tanto en los símbolos principales —las imágenes— sino en el propio lenguaje simbólico del ritual.

La sublimación de ello se percibe claramente en una reciente producción de Kreativa Visual, *A thing of beauty* (2015)⁶⁰, que exhibe con gran sensibilidad una apabullante relación de rostros, gestos y detalles tremendamente significativos, que en la celebración pueden pasar desapercibidos pero que forman parte esencial de ella. La productora explica que la Semana Santa “en esta ciudad es mucho más que una pasión. Es arte y cultura, amor y dedicación, barroco y hermetismo. Son miradas y gestos...”. Este vídeo es, sin duda, una breve pero extraordinaria síntesis de la experiencia estética, ritual y emocional que se vive en Sevilla durante la Semana Santa, dando el guión especial protagonismo a los mecanismos de enculturación de los más pequeños y a los

60. Kreativa Visual (2015). *A thing of beauty*. Recuperado de <http://kreativavisual.com/#!/a-thing-of-beauty>.

diferentes roles que los anónimos protagonistas personifican (Fig. 9). Como decíamos, se centra la atención en los detalles simbólicos de la fiesta, en un proceso cuyo objetivo es claramente el de “descubrir caracteres del entero no observados a primera vista” para explicar de manera nueva el sistema⁶¹.

Uno de sus creadores, Ángel Arenzana, afirma que la Semana Santa es una realidad explotada siempre “desde el punto de vista del apasionado”, y que trataron de “recoger la fiesta desde un punto de vista más estético”, buscando la fotografía en lo máximo posible⁶².

El esteticismo del vídeo y la emotividad derivada de la intensa gestualidad que refleja se potencian al máximo con la locución de un poema de John Keats sobre la perdurabilidad de la belleza: “*A thing of beauty is a joy for ever: / Its loveliness increases; it will never / pass into nothingness...*”⁶³. La elección del inglés muestra, además, la voluntad de diferenciarse de las producciones locales.

El uso del detalle como una evocadora referencia del todo no se prodiga tan sólo en audiovisuales. Su presencia es fundamental desde hace tiempo en muchas publicaciones impresas, donde se multiplican las tomas de cerca y los primeros planos. Los anuarios de diferentes hermandades son muestra de ello, pero otro buen ejemplo es el que hallamos en el catálogo del Tesoro de la Hermandad de la Macarena⁶⁴, uno de los



9. Dos fotogramas de 'A thing of beauty', de Kreativa Visual.

61. CALABRESE, O. (2012), ob. cit., p. 88.

62. COMAS RODRÍGUEZ, J.J. (8 de octubre de 2015). “La Semana Santa, desde una nueva perspectiva audiovisual”. *Pasión en Sevilla*. Recuperado de <http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/la-semana-santa-desde-una-nueva-perspectiva-audiovisual-83644-1444258683.html>.

63. “Algo bello es un goce eterno: / su hermosura va creciendo, jamás / caerá en la nada...”⁶³.

64. LUQUE TERUEL, A. (coord., 2010). *Tesoro de la Macarena*. Sevilla: Hermandad de la Macarena.



10. Ficha de la Esperanza Macarena en el catálogo del museo de la hermandad.

11. El cartel de la Semana Santa de Sevilla de 1995, obra de Francisco Maireles.

espacios museísticos más visitados de Sevilla⁶⁵, y que en las fichas dedicadas a las tres imágenes titulares prescinde de textos y fotografías generales para mostrar tan sólo un detalle de sus rostros. Esta estética ligada al detalle ha sido llamada por Calabrese “de alta fidelidad”: “diría que se trata de una valorización del placer de la perfecta reproducción técnica de una obra”; “insistir en los placeres de detalle significa insistir también en la calidad de la reproducción misma”⁶⁶. La fotografía y filmación de alta calidad juegan, por tanto, un papel imprescindible en este lenguaje visual.

Una de las dos tomas que ilustran la ficha de catálogo de la Esperanza Macarena (Fig. 10) remite al magistral cartel de la Semana Santa de 1995 que pintara Francisco Maireles (Fig. 11), y que reproduce en gran tamaño el ojo izquierdo de esta imagen, esbozando en sus tres lágrimas y en su pupila al Gran Poder, al *Cachorro*, a un nazareno y el *skyline* sevillano, respectivamente. El acierto del pintor reside en haber sabido concretar su obra en un *detalle* tan elocuente y con tanta fuerza expresiva que junto a esos otros detalles accesorios se erige en perfecta metonimia de la Semana Santa. Perfecta para el sevillano, que reconoce en ella símbolos fundamentales para su cosmovisión aunque sólo sea de la fiesta, pues qué sevillano no se identificaría, como mínimo, con la Giralda. Pero también idónea para el potencial visitante, pues en cuestión de segun-

65. CARRASCO, F. (16 de septiembre de 2013). “Museo de la Macarena: un rico y extenso patrimonio por y para sus titulares”. *ABC de Sevilla*. Recuperado de <http://sevilla.abc.es/sevilla/20130916/sevi-hermandad-macarena-museo-201309152005.html>.

66. CALABRESE, O. (2012), ob. cit., p. 103.

dos se reconoce la mirada de una dolorosa a través de la cual accedemos a Sevilla: la ciudad reconocida por mediación de su Semana Santa. Con todo, esta pintura es de los pocos carteles oficiales que ha conseguido actuar como tal, dejando a otros, tanto anteriores como posteriores, en evidencia.

“PARECE QUE ES LA HORA, Y NO ES LA HORA...”

Lejos del manido tópico renacentista del *Carpe Diem*, que sabe cuán perecedera es en realidad la hermosura, vemos cómo Sevilla se empeña en hacer eterno el resplandor de sus momentos cumbre. Por ello el pintor Ricardo Suárez exponía en su *Twitter* la siguiente —y más que cierta— paradoja: “Sevilla, la ciudad donde sólo lo efímero es perdurable”⁶⁷. La ciudad donde la intensidad emocional vivida durante cuatro minutos, tres horas, una madrugada, siete días... se puede erigir como un monumento en la memoria individual y también colectiva, recuerdo perenne e idealizado construido con sensaciones que constituyen auténticos milagros para los sentidos. Sólo sabiendo esto se entiende la tristeza que produce el fin de la fiesta y el eterno compás de espera en que se sitúan los que la disfrutan. El paso del tiempo se mueve así entre la melancolía y la esperanza, como el trío final de la marcha *Esperanza Macarena*, de Pedro Morales; sabiendo que, más tarde o más temprano, volverá a ser Domingo de Ramos:

“Pero sigo esperando, que a mi modo,
en ese hueco de esperarla, todo
me sabe a la alegría del reencuentro.”⁶⁸

67. SuarezRicardo. (2 de septiembre de 2015). “Sevilla, la ciudad donde sólo lo efímero es perdurable”. [Tweet Post]. Recuperado de <https://twitter.com/SuarezRicardo/status/638837305474613250>.

68. GARCÍA BARBEITO, A. (2010), ob. cit., p. 2.

ICONOGRAFÍA, PATRIMONIO Y SEMANA SANTA. EL LEGADO DE ANTONIO RIUDAVETS LLEDÓ EN LA PROVINCIA DE ALICANTE

José Iborra Torregrosa

Doctor en Antropología Social. Universidad de Murcia

Fina Antón Hurtado

Doctora en Antropología Social. Universidad de Murcia

El planteamiento de este trabajo parte de la inquietud por conocer el complejo universo cultural en el que históricamente se circunscribe la religiosidad popular de la provincia de Alicante y, más concretamente, de la voluntad de analizar, desde la perspectiva histórico-antropológica, las manifestaciones plásticas populares de la Semana Santa, en tanto que una parte integrante del patrimonio histórico de arte sacro –conservado y desaparecido– en nuestra región a lo largo del tiempo. Para ello, ofrecemos una visión sobre la vida y la obra que el escultor Antonio Riudavets Lledó (Mahón, 1813- San Juan (Alicante), 1897) realizó para las cofradías y hermandades de Semana Santa de la provincia de Alicante en una época tan difícil como convulsa en la historia de España.

Palabras clave: Antonio Riudavets Lledó, iconografía,
patrimonio, Semana Santa

The present work stems from our concern to know the difficult cultural universe in which the popular religion from the province of Alicante has been historically confined. Particularly, it is our aim to analyze, from a historical and anthropological view, the popular plastic manifestations that characterize the religious festivity known as the Holy Week. These artistic representations are considered as part of the sacred art belonging to the historical heritage of our region and which have been kept and disappeared alike throughout time. With this goal in mind, we would like to offer a general overview regarding the life and work of the sculptor Antonio Riudavets Lledó (Mahón, 1813-San Juan (Alicante), 1897). He has been mainly known for the different works of art he made for the brotherhoods that make up the Holy Week in Alicante; all this surrounded by hard and disturbing times in Spanish history.

Keywords: Antonio Riudavets Lledó, iconography,
cultural heritage, the Holy Week

INTRODUCCIÓN

En la literatura historiográfica sobre la Semana Santa y el patrimonio artístico en la provincia de Alicante, no son numerosos ni especialmente significativos los estudios sobre la vida y la obra del escultor Antonio Riudavets Lledó, artista nacido en Mahón y asentado en tierras alicantinas desde mediados del siglo XIX. Las escasas alusiones recogidas en algunos artículos de historia del arte y más concretamente en revistas de Semana Santa, se reducen en su mayoría a meros comentarios casi anecdóticos y reiterativos, faltando algunos de ellos al rigor y veracidad histórica. No en vano el investigador Sáez Vidal apuntaba hace unos años, con motivo de la publicación de un estudio sobre la paternidad del antiguo paso de *La Cena* de Alicante, que “es indudable que su figura necesita un estudio serio que todavía no se ha llevado a cabo”¹.

Sin pretender alcanzar tal reto, este año se publicó el libro *Iconografía, patrimonio y ritual: La obra de Antonio Riudavets Lledó*, de José Iborra Torregrosa, que, sin duda alguna, supuso el resultado, si bien más completo y exhaustivo, del trabajo realizado en el marco del *Máster de Antropología Social*, impartido en la Universidad de Murcia bajo la dirección de la Dra. Fina Antón Hurtado².

El planteamiento de esta comunicación parte de la inquietud por conocer el complejo universo cultural en el que históricamente se circunscribe la religiosidad popular de la provincia de Alicante y, más concretamente, de la voluntad de analizar, desde la perspectiva histórico-antropológica³, las manifestaciones plásticas populares de la Semana Santa, en tanto que una parte integrante del patrimonio histórico de arte sacro –conservado y desaparecido– en nuestra región a lo largo del tiempo.

Esta comunicación tiene por objeto específico una primera aproximación sobre la vida y la obra artística que el escultor Antonio Riudavets Lledó (1813-1897) realizó para las cofradías y hermandades de Semana Santa de la provincia de Alicante en una época tan difícil como convulsa en la historia de España. El estudio de la producción artística

1. SÁEZ VIDAL, J. (2004), p. 220.

2. Para una visión amplia sobre la vida y la obra artística del escultor, remitimos al lector al libro de José Iborra Torregrosa, *Iconografía, patrimonio y ritual: La obra de Antonio Riudavets Lledó* (Alicante: Editorial Ofibook), cuya presentación tuvo lugar el 21 de marzo de 2014 en el Real Liceo Casino de Alicante. Coincidiendo con el II Centenario del nacimiento del artista, esta investigación, que cuenta con el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Alicante, pretende homenajear a unos de los escultores que mayor impronta dejó en la Semana Santa de la provincia de Alicante durante la segunda mitad del siglo XIX.

3. ÁLVAREZ MUNÁRRIZ, L. (1990).

puede ayudarnos a revelar la singularidad del autor y las principales motivaciones que guiaron a las hermandades y cofradías de la Semana Santa a contratar sus servicios.

EL ESCULTOR ANTONIO RIUDAVETS LLEDÓ Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

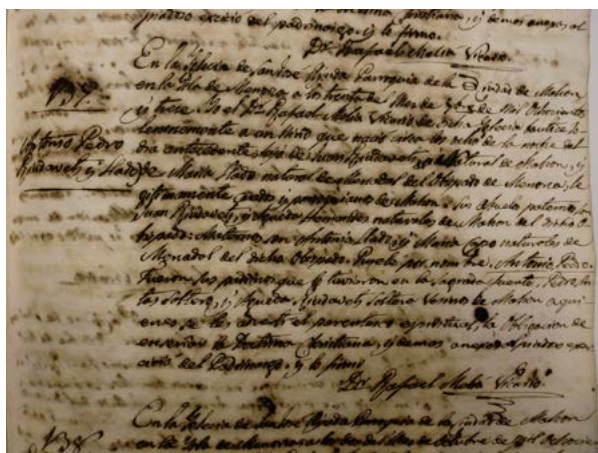
No es mucho lo que se ha escrito sobre este autor de apellido catalán y considerado como oriundo de la ciudad alicantina de Orihuela. Sin embargo, comprobamos que la historiografía no parece ponerse de acuerdo acerca del lugar y fecha de nacimiento. Algunos historiadores lo han hecho originario de las tierras alicantinas, guiados tal vez por la referencia que aporta Ossorio y Bernard en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, quien lo hace residente en la capital de la sede episcopal⁴.

Pero, quién es y de dónde procede este artista tan desconocido en la historiografía local. Antonio Riudavets Lledó (Mahón, 1813 – San Juan (Alicante), 1897) es un escultor y pintor nacido en la ciudad de Mahón, en la isla de Menorca, y afincado en la provincia de Alicante desde la década de los cuarenta del siglo XIX, en cuyas tierras desarrolló su labor artística, especialmente, en el campo de la imaginería religiosa. Escultor, pintor, decorador e incluso fotógrafo son algunas de las facetas artísticas en las que se ganará la vida este artista de origen humilde en el Alicante de la segunda mitad del siglo XIX.

La publicación de nuevos e interesantes documentos parece dejar resuelta definitivamente la cuestión del origen del escultor, asunto que ha traído desconcertada a la crítica durante muchos años⁵. A juzgar por las partidas parroquiales encontradas, comprobamos que el artista nació en el seno de una familia humilde en Mahón, ciudad en la que vino al mundo el día 29 de septiembre de 1813. Era el sexto hijo del modesto matrimonio formado por Juan Riudavets Hernández y María Lledó Capó. En un ambiente familiar humilde transcurren las primeras experiencias del futuro artista. De su padre, carpintero de profesión, debió de aprender los primeros pasos en el tratamiento de la madera, si bien al igual que otros artistas menorquines, es probable que recibiera las enseñanzas del maestro Francesc Miquel Comas, el único escultor de Mahón que acaparaba por aquellas fechas los principales encargos del municipio.

4. OSSORIO Y BERNARD, M. (1883-1884), p. 582.

5. IBORRA TORREGROSA, J. (2014), pp. 27-41.



1. Partida de bautismo de Antonio Riudavets Lledó. Archivo Diocesano de Menorca.

Muy poco sabemos de la vida familiar durante estos años, tan solo algunos episodios reconstruidos a partir de los documentos encontrados. El 7 de febrero de 1836, el artista contraía matrimonio en la parroquia de Santa María de Mahón con la joven Susana de la Torre Antich, hija de Vicente y Caterina. Pero la situación política por la que atravesaba Menorca no resultó nada favorable para la pareja recién casada. Como consecuencia del Decreto prohibicionista de 1820, la economía de la isla, especializada en la industria naval desde la dominación británica, quedó sumida en una profunda crisis sin precedentes, principalmente agudizada a partir de los años treinta. Al igual que otros jóvenes mahoneses que emigraron a Argel, América y Cataluña, los Riudavets también decidieron cruzar el Atlántico en busca de mejor fortuna. Arrastrados por el sueño de la aventura americana, pusieron rumbo a la ciudad de Montevideo y allí tuvieron dos hijos, Juan (1837) y Vicente (1843), quienes también serían artistas al igual que su padre.

Tras el periplo americano y su posterior vuelta a España como consecuencia del estallido de la Guerra Grande en la capital uruguaya (1843-1851), Antonio Riudavets recaló en la ciudad de Alicante poco antes de 1848 en donde abrió su taller en el número 31 de la céntrica calle de La Princesa. Por entonces, estaba casado con Eulalia Coll Anglés, natural de Mercadal, provincia de Menorca, con quien tuvo tres hijos –Carmen (1848), Leonardo (1850) y María Remedios (1852)⁶. La década de los cincuenta proporciona

6. ARCHIVO MUNICIPAL ALICANTE, *Padrón de vecinos*, 1849, vol. 1.

las primeras noticias sobre su peripiecia vital y artística en la capital de la provincia. De su obrador salen los monumentales grupos escultóricos de *La Cena*, *La Sentencia* o *Santa Cruz*, obras de amplios volúmenes y decoración efectista que le abrirán las puertas en el panorama regional de la imaginería religiosa.

A principios de los años sesenta, el escultor abandona Alicante y decide trasladar su taller a la capital episcopal de la diócesis. Desconocemos las causas que motivaron la mudanza, posiblemente se debieran a la falta de encargos o quizás al continuo esfuerzo por ampliar nuevos horizontes profesionales. Lo cierto es que a partir de esta década

tenemos referencias documentales que atestiguan su presencia y la de sus hijos, Juan y Vicente, en la ciudad del Segura. Por entonces, llevaba casado algún tiempo con Francisca Zamora Roch, natural de Valencia, con quien tuvo tres hijos, Eduardo, Emigdia y Dolores⁷. En distintos documentos aparece registrado el artista junto a su familia, primero en una vivienda en la calle de san Juan y, después, en la *casa-habitación y taller*, número 27, en la calle de Santiago, muy cerca de la parroquia del mismo nombre.

Durante esta época, el escultor no debió de gozar de una holgada situación económica, pues es, en cierta manera, reveladora una carta dirigida al Ayuntamiento de Orihuela, con ocasión de haber concluido los retratos de los militares *Mariano de Lacy* y *Domingo Grifol*, en la que confesaba al alcalde que “el que abajo firma deseara poseer riquezas para haber ofrecido a V.S. enteramente gratuito su trabajo; mas su escasa fortuna le priva de este gusto”⁸. Para paliar la falta de recursos, decide abrirse camino



2. Detalle del grupo escultórico de *La Sentencia* (Alicante, 1853). Archivo Municipal de Alicante.

7. ARCHIVO MUNICIPAL DE ORIHUELA, *Borrador de padrones*, Leg. D-2175.

8. AMO, *Sección epistolar*, 5 de septiembre de 1861.

en el campo de la fotografía con la que apenas logra asegurar la estabilidad del hogar familiar.

A pesar de la fama que pudo adquirir en Orihuela, no parece que recibiera muchos encargos del ámbito eclesiástico. Su producción imaginera no es muy extensa en la ciudad episcopal, si exceptuamos la talla de la peana y los ángeles de *Nuestra Señora de Monserrate* (1870) y la restauración del conjunto escultórico de *Nuestra Señora de los Dolores* (1872). Sin embargo, es de su obrador en la calle de Santiago desde donde saldrán los principales pasos para la Semana Santa de Crevillente, cuyo auge en el último tercio del siglo XIX supondrá unos años de intensa actividad artística. Hasta allí llegarán los representantes de las recién creadas corporaciones religiosas para convenir con el imaginero los futuros proyectos.

A principios de la década de los ochenta, la Semana Santa de Orihuela ya había entrado en un acelerado declive y posiblemente a la falta de encargos se debiera su traslado de nuevo a Alicante. Según el Padrón de Vecinos de 1880, comprobamos que vive en el número 9 de la calle de Santo Tomás junto a su esposa Francisca Zamora y sus dos hijas Emigdia y Dolores⁹. Durante esta última etapa, asume la realización de algún grupo escultórico, como *Los Azotes* (1881) para una ilustre cofradía de Novelda y el *Santísimo Cristo de la Caída* (1884) de Crevillente, posiblemente uno de los conjuntos pasionistas mejor conseguidos del escultor.

Poco más se sabe de sus últimos años. Parece ser que, a comienzos de la década de los noventa, los problemas de salud empiezan a minar la vida del imaginero, que por entonces ya había enviudado y, ante tal extremo, decide trasladar su hogar a la localidad de San Juan, en plena huerta de Alicante, buscando quizás la tranquilidad y benignidad de su clima. Alquila vivienda en la céntrica calle Mayor, próxima a la parroquia de san Juan Bautista, y será allí donde la muerte le sorprenda. El día 4 de abril de 1897, acompañado de sus familiares, fallece a las doce y media de la mañana, víctima de una neumonía¹⁰.

Tan pronto es conocida la triste noticia, los periódicos de la capital –entre ellos *El Nuevo Alicantino*, *La Correspondencia de Alicante* o *La Monarquía*– se hacen eco del fallecimiento. La prensa alicantina anuncia en la sección de sucesos que “ha fallecido en San Juan, a la avanzada edad de ochenta y cuatro años el notable artista D. Antonio

9. AMA, *Padrón de vecinos*, 1880, vol. 1.

10. REGISTRO DEL JUZGADO DE SAN JUAN-ALICANTE, *Defunciones*, libro 10, nº17, fol. 21.

Riudavets. Reciba su apreciable familia nuestro más sentido pésame”¹¹. En compañía de sus familiares, amigos y allegados, el escultor recibe –el 5 de abril– cristiana sepultura en un nicho del Cementerio de San Juan, en las afueras del pueblo, desde cuya ladera todavía hoy se vislumbra la ciudad de Alicante, aquella que décadas atrás acogió al escultor y a su familia en los comienzos de su andadura artística.

LA OBRA ARTÍSTICA

Al biografiar la trayectoria de Antonio Riudavets Lledó y estudiar su vasta producción comprobamos que no es posible separar el quehacer o labor artística, de la vida y del contexto histórico en que vivió el escultor. En su biografía hay que resaltar facetas realmente contrarias y opuestas, pero perfectamente ensambladas en una vida entregada al arte. Imaginero, pintor, decorador y fotógrafo, Antonio Riudavets cultivó distintos géneros o especialidades a lo largo de sus casi cincuenta años de trayectoria profesional.

Imaginería religiosa

Pocos son los escultores imagineros que mayor obra han dejado en la provincia de Alicante durante la segunda mitad del siglo XIX como acontece con el caso de Antonio Riudavets. Continuador de la estela salzillesca, tan reclamada por la clientela de la época, el artista trabaja la madera a la antigua usanza y bajo los cánones de la estética tardo-barroca. Realiza tanto tallas completas o *de bulto* como *enlienzadas* y, también, *vestideras*, si bien se prodiga en estas últimas variedades por ser las más económicas y de mayor rapidez artística.

La década de los cincuenta proporciona las primeras noticias sobre su peripecia vital y artística en la capital de la provincia. De su obrador salen los monumentales grupos escultóricos de *La Cena*, *La Sentencia* o *Santa Cruz*, obras de amplios volúmenes que, pese a la modestia y escasez de recursos, le abren las puertas de la imaginería regional.

Seguirán años de intensa y febril actividad creadora para el artista mahonés. Tenemos numerosas referencias documentales sobre la adquisición de imágenes por parte de hermandades y cofradías de toda la provincia, especialmente de Elche, cuyos direc-

11. *El Nuevo Alicantino*, Alicante, 8 de abril de 1897.

tivos solían dirigirse al taller alicantino, convertido en un activísimo foco escultórico en la época, para concertar contrato con el escultor. Varios grupos saldrán del obrador que regenta Riudavets en la calle de La Princesa, como la *Oración en el Huerto* (1854), el *Descendimiento de la Santa Cruz* (1860), el *Santo Sepulcro* (mediados del siglo XIX), las imágenes de dos sayones para el paso del *Cristo de la Columna*, y las tallas de Pilatos y de un centurión romano (1859), que fueron realizadas para la Cofradía del *Ecce Homo*. De esta época son también las tallas del *Cristo del Consuelo* (1859) o *María Santísima de la Soledad* (1860) destinadas a la Semana Santa de Novelda.

A principios de la década de los sesenta, el escultor abandona Alicante y decide trasladar su taller a la capital episcopal de la diócesis. Vinculado estrechamente a la parroquia de Santiago, la iglesia más próxima a su domicilio particular, el artista recibirá el encargo de nuevas obras para las corporaciones religiosas recién creadas, como *La Caída del Nazareno* (1864) o *La Negación de san Pedro* (1865) para la ciudad de Elche. Por las mismas fechas, se abre mercado en la localidad de Crevillente, donde acomete los grupos del *Ecce Homo* (1866), *La Flagelación* (1867), *El Prendimiento* o *El beso de Judas* (1868), *La Negación de san Pedro* (1868), *La Oración en el huerto* (1871), *san Juan de la Palma* (1871), *El Lavatorio* (1874), *san Pascual* (1882), el *Santísimo Cristo de la Caída* (1884), *La Verónica* y *María Magdalena* (segunda mitad del siglo XIX).

El mero hecho de recibir tal número de encargos en un plazo de tiempo tan breve dice mucho de la consideración alcanzada entre las hermandades y cofradías de la época. Hasta los últimos días de actividad profesional, Riudavets será solicitado por las agrupaciones religiosas –recién fundadas o de antigua acuñación– para completar las escenas que debían ilustrar los Misterios de la Pasión en sus respectivas procesiones. Y será de su obrador alicantino, en la calle de Santo Tomás, de donde saldrán los dos últimos pasos de misterio, de estilo salzillesco, en respuesta efectiva a los gustos barroquizantes de sus clientes: *Los Azotes* (1881) para la Semana Santa de Novelda y el *Cristo de la Caída* (1884) con destino a Crevillente, posiblemente el grupo escultórico mejor conseguido del imaginero.

Retrato

Si bien es cierto que Riudavets se especializó en la imaginería religiosa, también hubo espacio en su arte para el cultivo de la pintura, aunque, a decir verdad, se debió más por necesidad económica que por capacidad y dotes artísticas. Aun siendo un pintor

poco conocido y de escaso interés para la crítica, su obra queda centrada en los retratos que realizó para las clases más acomodadas de la sociedad de su tiempo.

De su primera obra de caballete destaca un lienzo encargado en 1854 por la Diputación Provincial de Alicante para perpetuar la memoria del ilustre y malogrado gobernador *Trino González de Quijano*, fallecido en la epidemia de cólera que azotó Alicante y provincia en aquel aciago año. De esta etapa primeriza son los cuadros de temática religiosa que realizó junto a su hijo Juan para la capilla de la comunión de la iglesia parroquial de santa Ana de Elda. Interesantes son también las miniaturas de gran calidad

y belleza artística que han llegado hasta nuestros días, como el *Retrato de José Tuduri de la Torre*, insigne maestro constructor de buques nacionales del Arsenal de Mahón, condecorado por la reina Isabel II con la Cruz de la Orden de Isabel la Católica (1863), el *Retrato de caballero* fechado en 1849 y el *Retrato del diputado alicantino Clemente de la Llave y Rabanal* realizado en 1851. Este último, que se conserva en el Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante, es una reducida acuarela y gouache sobre marfil que debió de decorar alguna estancia privada del prócer local.

1860 será un año crucial para su carrera artística. Por vez primera, participa en la «Exposición Agrícola, Industrial y Artística» celebrada en la capital de la provincia, bajo los auspicios de la Sociedad Económica de Amigos del País¹². Para tan fausto acontecimiento, envía tres retratos al óleo inmortalizando a *Su Santidad Pío IX*, al *Obispo de Orihuela Pedro María Cubero López de Padilla* y a un *Cardenal*, además de dos tallas de madera, que representaban a la *Purísima* y al *Niño Jesús*.

Si bien la exposición no le reportó ninguna medalla, fue una ocasión propicia para



3.1. Retrato de José Tuduri de la Torre.
Colección privada de
Rafael González Bals.

12. *Reseña de la Exposición Agrícola, Industrial y Artística celebrada en Alicante en octubre de 1860, bajo los auspicios de la Sociedad Económica de Amigos del País*. Alicante: Establecimiento tipográfico de José Marcili, 1860.



3.2. Retrato de caballero.
Colección privada de
Juan González Castaño.

atraerse sobre sí el interés de una clientela acomodada, que deseaba inmortalizarse a través de los lienzos del pintor. Surgen, así, los encargos de retratos, de considerables proporciones y de relativa calidad e interés, en los que la persona efigiada aparece de medio cuerpo o de tres cuartos, con la indumentaria y abalorios propios de su condición social.

De su estancia oriolana son varios los retratos –algunos realizados en la población vecina de Crevillente–, que se han conservado en colecciones públicas o privadas. De 1860 es el *Retrato a Isabel 2ª Reyna de España*, pintado a petición de la municipalidad con destino posiblemente al salón de plenos del consistorio oriolano. La regia figura aparece retratada con los atributos de su dignidad –corona y cetro– y sentada sobre el trono real. De este mismo año es el *Retrato de Dña. Remedios Rodríguez Jiménez*, de estilo romántico y de proporciones más reducidas, en el que la dama ataviada con traje negro lleva suspendida una carta en la mano derecha.

Entre los retratos masculinos, destacan los realizados en 1861 a los militares *Mariano de Lacy* y *Domingo Grifol*, conservados en la actualidad en los salones del Ayuntamiento de Orihuela. Son retratos de busto, rígidos y convencionales, en los que los ilustres personajes, protagonistas de la Guerra contra Marruecos (1859), aparecen efigiados con los trajes y condecoraciones propias de su rango militar. También de esta época es el *Retrato de D. Francisco de Santacruz Pacheco* (1863), del que es propietario el Ayuntamiento de Orihuela. Es un óleo sobre lienzo, de idénticas características que los anteriores, dedicado al ilustre paisano que llegó a ser ministro de la Gobernación y de Hacienda, y presidente del Senado.

De esta etapa de madurez, son los retratos que realizó para una clientela particular, poco exigente y conservadora, que reclamaba la pervivencia de modelos clásicos dentro de una misma línea de riguroso academicismo¹³. Entre ellos, sobresalen los retratos del crevillentino *Ramonet Mas Quesada* y de los hacendados *Francisco Ga-*

13. GÓMEZ MORENO, M.E. (1993), p. 129.

llardo Gómez y su esposa Teresa Gallardo Lledó, que debieron de ser muy gratos a los interesados por la elegante presentación de sus figuras.

Restauración

Como complemento a su tarea creadora, destaca también la faceta de restaurador de obras artísticas, especialmente de “cuadros de lienzo, tabla y en cobre, por deteriorados que estén, con todo el arte que exige tan difícil trabajo”, como así se desprende del anuncio publicitario con el que Riudavets ofrecía sus servicios.

La documentación existente sobre el artista en el Archivo Municipal de Orihuela resulta interesante para poder conocer algunos detalles sobre su tarea restauradora en la capital eclesiástica de la diócesis. Instalado con su familia en la calle de Santiago, el ayuntamiento contactó con el pintor para poder restaurar algunos cuadros que presentaban evidentes signos de mal estado de conservación. Eran antiguos retratos al óleo, de autoría desconocida, que colgaban de las paredes consistoriales, y que inmortalizaban “a los patricios D. Pedro de Ávalos Pérez de Ayala y Fajardo, D. Juan Latorre y Rumbella, el Reverendo Padre Fray Francisco de la Torre y Rumbella, D. Diego de Orihuela, D. Juan Tarancón de Aledo y D. Guillén de Rocafull, que dieron lustre y gloria a esta Ciudad”¹⁴.

En el ámbito de la restauración escultórica, también cabe mencionar su participación en las tareas de repristinación del antiguo grupo de *Nuestra Señora de los Dolores*, cuya cofradía instituida canónicamente desde antiguo en la Iglesia de Santiago de Orihuela, concertó con el imaginero “la Reparación del Paso de la expresada Imagen”¹⁵. La reforma también afectó al monte que servía de peana al conjunto que representaba iconográficamente al *Descendimiento de la Cruz*.

Decoración

Junto a la actividad febril de imaginería religiosa y cuadros al óleo, Riudavets también abrazó las artes decorativas. A pesar de no haber quedado constancia de este tipo de trabajo, parece ser que volcó su inspiración en la decoración de salones y estancias, así

14. AMO, *Libro de Actas de los años 1862-1863* (Sig. A-263), sesión del 2 de mayo de 1862.

15. ARCHIVO PARROQUIAL DE SANTIAGO-ORIHUELA, *Libro II. Cargo y Data en las Cuentas de Nuestra Señora de los Dolores* (1807). 1872.



4. Logotipo publicitario del artista en las fotografías o albúminas sobre cartón. Archivo del autor.

como en el exorno de las dependencias de algunos teatros locales; afición que debió de aprender en su ciudad natal a la sombra del maestro Francesc Miquel Comas durante el período de construcción del Teatro Principal (1829). Si bien no hemos podido conseguir la comprobación documental de su participación en dichos coliseos, otros investigadores le adjudican esta tarea. El historiador Vicente Ramos le hace autor de la decoración de “los teatros Principal, de Alicante, y de Alcoy”¹⁶, aseveración que seguirán otros especialistas, como Espí Valdes, que se refieren a él como “el estuquista-decorador” de las referidas instituciones locales¹⁷.

Es probable que su labor en la pintura de decorados teatrales y de puro entretenimiento se desarrollase con especial tenacidad y esfuerzo durante los períodos de escasa demanda escultórica, ante el declive por el que pasaba la Semana Santa de Orihuela en el último cuarto del siglo XIX. Parece ser que el artista, según afirma Clavarana¹⁸, se ocupó de la decoración del antiguo Teatro de la Corredera, en Orihuela.

Fotografía

De su capacidad de artista versátil, se atisban saberes amplios y variados en distintas artes. Al tiempo que atendía las labores propias de escultor y pintor en su casa-taller de Orihuela, comprobamos, también, que aceptaba otros encargos en el campo de la fotografía. “Realiza retratos de fotografía de todos tamaños, saca todo el parecido en tamaño natural de las fotografías por diminutas que sean, y las retoca en negro con toda perfección”, anunciaba en su tarjeta de visita.

16. RAMOS, V. (1971), p. 348.

17. ESPÍ VALDÉS, A. (1990), p. 193.

18. CLAVARANA, J. (1926).

Pese a que no tenemos constancia de esta actividad en los padrones de la contribución industrial y de comercio que se conservan en el Archivo Municipal de Orihuela, sabemos de su labor en el terreno fotográfico gracias al hallazgo de varias fotografías o albúminas sobre cartón realizadas a partir de los años sesenta, en cuyo reverso consta el logotipo publicitario: “Riudavets. Pintor, escultor y fotógrafo. Orihuela”. Posiblemente sería una faceta más con la que solaparía los períodos de inactividad en el campo de la imaginería.

LA IMAGINERÍA PROCESIONAL

Durante los más de cincuenta años de actividad profesional, la Iglesia y las hermandades constituyeron la principal clientela del escultor mahonés, no en vano su actuación coincidió con el período de mayor pujanza económica, expansión y resurgimiento de la celebración pública de la Semana Santa, tras el envite que supuso la política desamortizadora emprendida en tiempos de Mendizábal (1836-1837) por la que fueron confiscados y vendidos numerosos bienes de las órdenes religiosas. Durante el reinado de Isabel II y la posterior restauración borbónica de 1875, una vez concluido el breve paréntesis republicano, se asiste a un período de florecimiento y promoción de las procesiones pasionarias, auspiciadas por la clase burguesa, que encontrarán en estas manifestaciones el escenario más propicio para exhibir su poder y condición social¹⁹.

La demanda de cofradías y hermandades acaparó la práctica totalidad de obras que salían del taller de Riudavets. Los sólidos vínculos que mantenía el imaginero con los cabildos parroquiales de Alicante y Orihuela le permitieron ponerse en contacto con los directivos de las corporaciones religiosas que, desde la década de los cincuenta, andaban inmersas en verdaderos programas de renovación estatutaria. La incursión de estas clientelas particulares supuso, sin duda alguna, como afirma Fernández Sánchez, “una acción laica destinada a engrosar las colecciones artísticas de los lugares sagrados”²⁰, al tiempo que un modo de imponer el elitismo social y estético de la nueva clase ascendida.

A través del estudio de las numerosas fuentes documentales conservadas (contratos notariales, anotaciones manuscritas, documentación gráfica inédita...), podemos

19. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2004), p. 41.

20. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2012), p. 113.

comprender las verdaderas motivaciones que originaron el encargo de las obras artísticas por parte de las hermandades y cofradías de toda la provincia, especialmente de las localidades de Alicante, Elche, Crevillente, Novelda y Orihuela. Pasos de misterio, Nazarenos, Crucificados, Dolorosas y otras obras menores engrosaron los desfiles procesionales de la Semana Santa de la segunda mitad del Ochocientos.

Los encargos de las imágenes y pasos procesionales iban acompañados necesariamente de un documento jurídico o privado con el que las partes contratantes –hermandades y escultor– se comprometían a cumplir las obligaciones pactadas ante la presencia del notario o párroco de turno. Los deberes de ambas partes quedaban reflejados con gran rigor en las *escrituras de obligación*, cuyas cláusulas determinaban las condiciones y responsabilidades que conllevaba el encargo en cuestión. Si bien no siempre fue indispensable la formalización escrita del contrato, pues en numerosas ocasiones se concertaba el acuerdo de forma verbal, la práctica común fue, sin embargo, la firma de un documento notarial siguiendo el «uso y costumbre» de la época²¹, en el que se precisaban los compromisos, normas y excepciones que afectaban a las partes (precios, formas de pago, fecha y lugar de entrega...), así como las características, peculiaridades y pormenores de la obra contratada (materiales, traza, modelos, dimensiones...).

En los contratos notariales o parroquiales suscritos entre el escultor y los comitentes del proyecto, no solía faltar la alusión a los materiales empleados tanto en las hechuras de las imágenes como en los pasos procesionales. Las referencias sobre los tipos y variedades de madera son muy vagas, no así lo relativo a la policromía elegida en los ropajes de las esculturas y en las cartelas del trono procesional, donde se llegaba incluso a la descripción minuciosa y detallada. El material más empleado fue, sin duda, la madera. Generalmente, la más requerida fue la de pino, cuyo coste se alzaba entre los más económicos y asequibles. Aun así, las partes contratantes insistían en que “las maderas que se emplearán para dichos trabajos se buscarán las más secas y de la mejor calidad”²², como se especifica en el contrato de *La Cena* de Alicante.

Salvo casos excepcionales como las tallas del Cristo Crucificado o el Cristo Yacente, el escultor alternó las imágenes *enlienizadas* o, como se repite en los contratos, *vestidas*

21. GÓMEZ PELLÓN, E. (1999), p. 14.

22. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ALICANTE, *Protocolo de José Cirer y Palau*, 1851, fols. 1150v-1154v.

de lienzo, junto a la modalidad generalizada de imágenes *vestideras*. A diferencia de las *de bulto*, estas eran piezas muy extendidas en la época, debido al bajo coste y a la rapidez con que podían realizarse en el tiempo previsto. La mayor parte de las imágenes realizadas por Riudavets fueron enlienzadas imitando el vestuario original, una modalidad popularizada en el siglo XIX en la que se empleaban tejidos estucados con yeso y posteriormente policromados, cuyo aspecto rígido daba la apariencia de labores talladas. Las superficies encoladas se recubrían con telas, de variable calidad y textura, que imprimían a la imagen de un realismo y verosimilitud casi humanizados²³.

La otra modalidad empleada por el escultor fue la *imagen vestidera* en la que solo se tallaban las extremidades visibles –cabeza, manos y pies–, quedando el resto desbastado en torno a un bastidor que se recubría con el ajuar textil. Esta variedad, que gozó de gran popularidad a partir de los siglos XVI y XVII, permitió que las imágenes se amoldaran a la moda profana y despertaran mayor fervor por el verismo con que se engalanaban²⁴. Normalmente, solían pertenecer a este tipo las tallas referidas a la Virgen María, el Niño Jesús y los Santos, siendo generalizada esta práctica en las advocaciones marianas, por ser las que se prestaban mayormente al exorno con vestidos y joyas suntuosas.

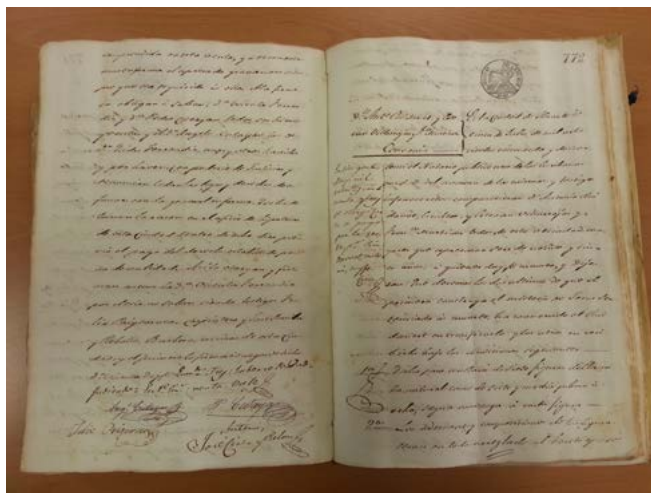
Característica de esta práctica de imaginería religiosa era la adición de elementos postizos (ojos de vidrio, lágrimas de cristal, cabello natural...), con los que se completaban las hechuras con el fin de conseguir mayor verosimilitud y realismo, así como despertar, por consiguiente, mayor devoción entre los fieles. En algunos contratos se mencionan estos aditamentos, como en el caso de las imágenes del paso alicantino de *La Sentencia*, en las que comprobamos que “dichas cabezas tendrán los ojos de cristal”²⁵.

Una de las particularidades técnicas que no se dejaba pasar por alto era el asunto referido a las dimensiones de las hechuras. Conscientes de su notable importancia para que la obra gozara del aura de aceptación entre la feligresía, las corporaciones religiosas optaban casi siempre por los formatos naturales, cuyas dimensiones se prestaban fácilmente al verismo y magnificencia en su puesta en escena en la vía pública. Los contratos aluden al modelo humano con la expresión *al natural* por ser el patrón más propicio para la consecución de sus fines. Así, en el contrato suscrito por los representantes de *La Sentencia*, el escultor se comprometía a realizar “siete figuras del

23. FREEDBERG, D. (1989), p. 122.

24. CEA GUTIÉRREZ, A. (1992), p. 39.

25. AHPA, *Protocolo de José Cirer y Palau*, 1852, cláusula 3ª.



5. Protocolo de obligación entre el escultor y los directivos de La Sentencia. Archivo Histórico Provincial de Alicante.

tamaño natural como de siete y medio palmos a ocho, según convenga a cada figura”²⁶.

Complemento imprescindible en el arte imaginero es también la realización del *paso* procesional, en cuya estructura eran colocadas convenientemente las tallas para su correcto traslado o recorrido procesional. Los documentos conservados aluden a los términos de *andas* y *paso* indistintamente para designar a la estructura de madera policromada, portada por un número variable de cargadores, y que aparece revestida a su alrededor por distintas *cartelas* talladas con relieves bíblicos o emblemas alegóricos alusivos a la Pasión. Siguiendo el esquema popularizado en el Levante español, especialmente en la región murciana, Riudavets reproduce el modelo decimonónico de andas procesionales de tipo ornamental denominado de *tarima*, a cuya estructura se sujetaban las imágenes mediante tornillos y tuercas²⁷.

Las andas estaban integradas por dos superficies, una tarima inferior con incorporación de pequeñas cartelas talladas con relieves pasionistas en cada una de sus caras o frentes, y otra superior donde se distribuían convenientemente las imágenes religiosas «con el mayor gusto y perfección del artista», según el decir de la época. Remataban el conjunto los candelabros de tulipas o bombas de cristal que circundaban las esquinas para su buen alumbrado. Parece ser que la factura de este modelo de *paso* se remonta

26. AHPA, *Protocolo de José Cirer y Palau*, 1852, cláusula 1ª.

27. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2004), p. 37.



6. Vista general del desaparecido paso de La Cena de Alicante, del escultor Antonio Riudavets. Cortesía de Andrés Hernández Martínez.

al período posterior a la Desamortización de Mendizábal (1836-1837), cuando las cofradías emergentes, lejos de su configuración gremial y entregadas a la estética de la nueva mesocracia burguesa, decidieron la renovación de su patrimonio procesional y apostaron por una estructura tallada y dorada tan al gusto romántico de la época²⁸.

Capítulo ineludible en los protocolos de obligación era el dedicado a los plazos de pago del futuro trabajo. Los contratos velaban no solo por el cumplimiento de lo estipulado, sino también por la responsabilidad derivada en caso de no atenderse los firmantes a los términos previstos. Ante tal extremo, debían responder con todos sus bienes y rentas tanto presentes como futuros. Salvo casos excepcionales de un único pago, el escultor y los comitentes establecían normalmente tres plazos: uno inicial a la firma del contrato para que pudiese el artista adquirir los materiales y hacer frente a los primeros gastos; un segundo plazo, cuando la obra estaba a medio acabar; y el último, a la finalización y entrega del trabajo realizado.

El coste de las imágenes era otra de las condiciones obligatorias que se fijaba a la firma del acuerdo. Los pagos debían realizarse en metálico y de acuerdo a los plazos previstos. El montante se obtenía de los recursos que las cofradías conseguían para tal efecto y, aunque no se especifica esta cuestión en los contratos, resulta especialmente interesante comprobar a través de otras fuentes (especialmente, las parroquiales) las

28. Ídem, p. 43.

diversas modalidades de provisión de medios económicos con los que hacían frente a los gastos iniciales.

En circunstancias normales, las hermandades solían realizar emisiones de títulos de cofrades durante los meses previos a su fundación formal, como sucedió con la cofradía crevillentina de *El Lavatorio*, con cuyos fondos los asociados pudieron sufragar el coste de las imágenes encargadas en 1873 al escultor Riudavets. En otras ocasiones, las fuentes de ingreso no eran tan copiosas, por lo que debía recurrirse a diversas formas de recaudación más tradicionales, como cuestaciones, rifas y donativos particulares. El llamamiento a la caridad popular se convirtió en la forma más generalizada de provisión de medios. Así, por ejemplo, sabemos que la imagen de *La Soledad* de Novelda (1860) fue costeada con “los fondos de las limosnas recogidas en los Hornos de esta Villa”²⁹.

No solía descuidarse tampoco en los contratos las referencias a la fecha de conclusión del trabajo, asunto que se cerraba, como es obvio, con anterioridad a la Semana Santa. El artista se comprometía a efectuar la entrega de la obra en el plazo previsto, pues de lo contrario podía conllevar penas económicas o la rescisión total del contrato. Normalmente, la entrega se verificaba días antes de la procesión y el punto de recepción de la obra coincidía normalmente con el lugar donde el escultor tenía su taller. Son frecuentes las menciones a los talleres de Alicante y Orihuela, a donde las cofradías acudían a revisar las labores y, una vez finalizadas, a proceder a su retirada. El transporte corría a cargo del comitente y solía realizarse en carro.

Para finalizar, quisiéramos destacar cómo, a través de las numerosas fuentes documentales, es posible analizar, también, el estrato social de las entidades religiosas que entablaron trato con el escultor. A un primer grupo pertenecían las *hermandades de clase*, constituidas la mayor parte de ellas por las familias nobles y burguesas de la ciudad. Tal es el caso de la Hermandad del *Santo Sepulcro* de Elche, fundada en 1852 por iniciativa de “todas las personas más pudientes de esta población”³⁰. Un segundo grupo estaba constituido por las *hermandades gremiales* integradas por los miembros del mismo oficio en sus diversas categorías jerárquicas. Su finalidad era esencialmente económica, social y religiosa. Era el círculo más numeroso de hermandades, en cuyas

29. ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN PEDRO-NOVELDA, *Libro de cuentas de las Limosnas para la obra de la Iglesia* (1778), 1860, s/f.

30. ARCHIVO MUNICIPAL DE ELCHE, J. M. RUIZ DE LOPE y PÉREZ, *Noticias de Elche*, manuscrito del siglo XIX, fols. 391-391v.

filas aparecían los hortelanos (*Oración en el huerto*), panaderos (*Ecce Homo*), artesanos del cáñamo (*Descendimiento*), «canelleros» o trabajadores del sector textil (*La Flagelación*) o peluqueros y barberos (*La Sentencia*). En un tercer grupo se encontraban las *hermandades patrimoniales y de socorros*, como las cofradías ilicitanas de *La Caída del Nazareno*, que estaba formada por los artesanos y pobres, o la de *La Negación de San Pedro*, integrada por los niños de las Escuelas de primera enseñanza. Con todo, y pese a la diferencia en su origen social, todas las corporaciones religiosas participaban –ayer como hoy– con sus respectivos pasos encargados a Riudavets en la fiesta urbana por excelencia que exalta los Misterios de la Pasión de Cristo³¹.

31. Con relación a las últimas investigaciones sobre la obra de Antonio Riudavets encontrada en las localidades de Jumilla, Elche y Catral, consúltase el trabajo de IBORRA TORREGROSA (2015).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MUNÁRRIZ, L. (1990). *Antropología teórica*. Murcia: PPU.
- ANTÓN HURTADO, J.M. (1996). *De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuensanta*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- CEA GUTIÉRREZ, A. (1992). *Religiosidad popular. Imágenes vestideras*. Zamora: Caja España.
- CLAVARANA, J. (1926). “La Orihuela de antaño. El Teatro”, en *El Pueblo*. Orihuela, 1 de abril de 1926, s/p.
- ESPÍ VALDÉS, A. (1990). “Las artes plásticas durante el siglo XIX”, en AA.VV., *Historia de la ciudad de Alicante* (pp. 171-197). *Edad Contemporánea*, tomo IV. Alicante: Such Serra.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2003-2004). “El trono procesional y la Semana Santa de Murcia”. *Imafronte* (pp. 33-51), nº17.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2012). “La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico”. En *Roque López. Genio y talento de un escultor* (pp. 75-160). Murcia: Fundación CajaMurcia.
- FREEDBERG, D. (1989). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- GALIANO PÉREZ, A. (2005). *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela, en la Edad Moderna*. Orihuela: Gráficas Alcoy.
- GEERTZ, C. (1988). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GÓMEZ MORENO, M.E. (2006). *Pintura y escultura españolas del siglo XIX. Summa Artis*. 7ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- GÓMEZ PELLÓN, E. (1999). “Aspectos fundamentales de la antropología jurídica”, en I. Terradas (coord.). *Antropología Jurídica* (pp. 13-31). Santiago de Compostela: Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español.
- IBORRA TORREGROSA, J. (2014). *Iconografía, patrimonio y ritual: La obra de Antonio Riudavets Lledó*. Alicante: Editorial Ofibook.
- IBORRA TORREGROSA, J. (2015). “Antonio Riudavets Lledó y su aportación a la imaginaria religiosa de la villa de Catral”, en *Cuadernos Historia de Catral*. Año IV. Ayuntamiento de Catral.
- MORENO NAVARRO, I. (1985). *Cofradías y hermandades andaluzas. Estructura, simbolismo e identidad*. Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- OSSORIO Y BERNARD, M. (1883-1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imp. Ramón Moreno.

- RAMOS, V. (1971). *Historia de la Provincia de Alicante y de su capital*. Alicante: Excma. Diputación Provincial de Alicante.
- RAMOS FOLQUÉS, A. (1970). *Historia de Elche*. Elche: Talleres Lepanto.
- RODRÍGUEZ BECERRA, S. (1985). *Las fiestas de Andalucía. Perspectivas socioantropológicas*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- SÁEZ VIDAL, J. (2004). "El antiguo paso de «La Cena» de Alicante, obra de Antonio Riudavest (1851)". *Imafronte* (pp. 215-228), nº17.
- TURNER, V. (1988). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- VAN GENNEP, A. (1986). *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.
- VIDAL BERNABÉ, I. (1990). *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante: Universidad de Alicante-Caja de Ahorros Provincial.
- VIRAVENS Y PASTOR, R. (1876). *Crónica de la Muy Ilustre y Siempre Fiel Ciudad de Alicante*. Alicante: Imprenta de Carratalá y Gadea.

VAL DEL OMAR Y EL VIERNES SANTO MURCIANO. DEL DOCUMENTO HISTÓRICO A LA MIRADA ARTÍSTICA

Carlos Salas González

Universidad de Murcia

José Val del Omar filmó varias películas documentales dentro de ese ambicioso programa educativo que fueron las Misiones Pedagógicas. Un buen ejemplo es el constituido por un conjunto de filmaciones que llevó a cabo en tierras murcianas. En ellas se pueden admirar los momentos más destacados de las celebraciones de Semana Santa en las ciudades de Lorca, Cartagena y Murcia, así como de las Fiestas de Primavera de la capital, reunidas recientemente bajo el título de Fiestas cristianas/Fiestas profanas. Entre ellas destacan las dedicadas al Viernes Santo murciano y a su majestuosa procesión de los “salzillos”. Demostrar el notable interés que estas tienen, ya no sólo como documento histórico de primer orden sino también como una obra con entidad artística propia, es el principal objetivo de este trabajo.

Palabras clave: Viernes Santo, Murcia, Salzillo, cine, Val del Omar

Jose Val del Omar filmed several documentary movies inside this ambitious educational program, they were called the Pedagogic Missions. A good example is the one formed by a set of filming that was carried out in Murcian lands. There you can admire the most distinguished moments of the celebrations of Holy Week in Lorca, Cartagena and Murcia, as well as those of the capital's Spring holidays, assembled recently under the title of Christian/Profane holidays. Between them stand out the ones dedicated to the Murcian's Good Friday and to his majestic procession of the "salzillos". The main aim of this work is to demonstrate the notable interest that these have, not only as an historical document of the first order but also as a work with its own artistic entity.

Keywords: Good Friday, Murcia, Salzillo, Cinema, Val del Omar

INTRODUCCIÓN

Resulta verdaderamente excepcional la enorme diversidad con la que se celebra la Semana Santa en una región como la murciana. En efecto, sus tres principales ciudades conciben de maneras muy distintas dicha festividad. En Lorca se vive con única exuberancia ese espectáculo teatral que son sus desfiles bíblico-pasionales, donde la deslumbrante belleza de los bordados se reserva un papel protagonista. Por el contrario, es la marcialidad de sus procesiones lo que mejor representa la Semana Santa cartagenera, siendo el espectacular adorno lumínico y floral de sus tronos lo que termina de conferirle su indiscutible elegancia. Mientras que en la ciudad de Murcia es el incalculable valor artístico de sus tallas lo que convierte su Semana Santa en una de las más destacadas de la geografía española¹.

No cabe duda de que entre las numerosas procesiones que en tales fechas recorren las calles de la capital murciana sobresale una de manera especial. Y lo hace, precisamente, por la descomunal categoría artística de sus imágenes. Nos referimos a la procesión que cada mañana de Viernes Santo pone al alcance de los murcianos la cofradía de Nuestro Padre Jesús. Son ocho los pasos del maestro Francisco Salzillo que la componen, además de la imagen titular de dicha cofradía, de autor desconocido. No es de extrañar, por lo tanto, que sea esta y no otra la procesión murciana que en mayor número de ocasiones haya fijado la atención de la cámara, ya fuese fotográfica, cinematográfica o televisiva. Dirigimos aquí nuestro foco hacia el interés que históricamente ha demostrado el cine por dicha procesión.

Prueba de esa fascinación es la frecuente aparición de los “salzillos” y sus nazarenos “moraos” en el noticiario oficial del franquismo. Son varias las ediciones de NO-DO que le reservan un destacado protagonismo, sobresaliendo una de 1949 en la que buena parte de la atención se centraba en cómo los pasos de Salzillo eran girados hacia la tribuna de autoridades situada en la plaza del cardenal Belluga, presidida aquel año por Carmen Polo, esposa del general Franco². Igualmente, destaca otra producción

1. Sobre la variedad de cofradías y procesiones en la ciudad de Murcia y la capital importancia que en ellas adquieren las imágenes de los pasos, véase BARCELÓ LÓPEZ, A. (2006). *Semana Santa en la ciudad de Murcia*. Murcia: Real, Muy Ilustre, Venerable y Antiquísima Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Museo de la Archicofradía de la Sangre.
2. Una comparativa entre la visión cinematográfica de dicho desfile procesional en la República y en el franquismo se puede ver en SALAS GONZÁLEZ, C. (2007). “Las dos Españas y el Viernes Santo murciano”. *Murcia, Semana Santa* (pp. 141-144), nº 10, Cabildo Superior de Cofradías de Murcia.

1. Primer plano de un estante,
Fiestas cristianas/Fiestas
profanas,
José Val del Omar, 1935.



NO-DO de 1947 perteneciente a su serie *Imágenes*, siendo dirigida por Agustín Macasoli bajo el título de *Murcia y Salzillo*. En ella se atiende a varias obras señeras del imaginero murciano, prestando un especial interés a sus pasos del Viernes Santo, algunos de los cuales no sólo aparecen filmados en su habitual ubicación en la iglesia de Nuestro Padre Jesús sino también desfilando en la procesión. También resultan especialmente notables las visiones que algunos cineastas murcianos dieron durante las décadas centrales del pasado siglo de tan magnífico desfile. Medina Bardón o Sánchez Borreguero –fueron estos destacados representantes de esa excepcional generación de cineastas amateur de la que gozó Murcia en aquellos años- se cuentan entre ellos, supliendo en sus trabajos una evidente falta de medios técnicos con notable talento e indiscutible entusiasmo. Y antes que ellos, en plena década de los veinte, hizo lo propio Mariano Bo, pionero del cine amateur murciano³.

También durante la II República fue objeto de atención cinematográfica este cortejo. Ciertamente es que algunos sectores republicanos eran abiertamente anticlericales, lo que llegó a provocar la destrucción de un importante número de imágenes religiosas, entre las que destacan numerosas tallas que desfilaban por las ciudades españolas cada Semana Santa. Por fortuna, hubo en los años centrales de la República un serio interés por parte de los sectores más moderados que la sustentaban en valorar la gran categoría artística de muchas de estas obras, así como el valor cultural y el arraigo social que

3. Sobre estos cineastas murcianos véase CÁNOVAS BELCHÍ, J. T. & CERÓN GÓMEZ, J. F. (1990). *Murcianos en el cine*. Murcia: Cajamurcia Obra Cultural.



2. Plano general de cruces y cirios, Fiestas cristianas/Fiestas profanas, José Val del Omar, 1935.

unas celebraciones como las de Semana Santa tenían en la mayor parte de las ciudades y pueblos de España.

Entre los diferentes proyectos culturales que conformaron las llamadas Misiones Pedagógicas estuvo el de acercar el cine a aquellos lugares de España en los que dicho invento todavía no era conocido en plena década de los treinta. Entre las imágenes que aquellos españoles pudieron admirar por primera vez en la gran pantalla se encontraban las correspondientes a un conjunto de películas documentales sobre diversas festividades celebradas en diferentes rincones de España. El encargado de llevar a cabo aquel notable trabajo cinematográfico fue el granadino José Val del Omar.

VAL DEL OMAR

Si ha habido en España un nombre que encaje a la perfección en la definición de cineasta experimental, ese ha sido el de José Val del Omar. Su cine siempre pretendió respirar libre al margen de la industria, lo que le convierte en un autor prácticamente desconocido para el público no especializado. Sus investigaciones y hallazgos técnicos en el campo audiovisual lo sitúan entre los profesionales más destacados en dicho terreno del pasado siglo.

Sus tres películas más sobresalientes responden a los siguientes títulos: *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acaríño galaico*. Juntas forman lo que el autor definió como su *Tríptico elemental de España*. Fueron rodadas entre 1952 y 1961, obteniendo varios premios en los más importantes festivales europeos. Estas, unidas al valioso

material inacabado y disperso resultante de sus investigaciones filmicas, terminan por configurar una obra tan extraña como brillante.

Pero con anterioridad a esta cumbre de su trayectoria profesional, Val del Omar ya había dado sobradas muestras de su originalidad y talento como cineasta en las películas que rodó para las Misiones Pedagógicas. Y es que, aunque dichas filmaciones respondiesen a una intención fundamentalmente documental y divulgativa, a todas luces resalta su innegable condición artística.

LOS DOCUMENTALES EN TIERRAS MURCIANAS

Se tiene constancia de que Val del Omar y su equipo rodaron en diferentes regiones españolas imágenes para la sección de cine de las Misiones Pedagógicas⁴. Por desgracia, la mayor parte de ese material filmado ha desaparecido, de ahí la especial importancia que adquieren los documentales rodados en tierras murcianas que sí han sido recuperados.

Se trata de tres rollos de película. El primero de ellos está dedicado en exclusiva a la Semana Santa de Lorca. El segundo incorpora imágenes de la Semana Santa de Murcia y de la de Cartagena. Mientras que el tercero recoge escenas de las Fiestas de Primavera de Murcia, con la incorporación de algunos planos protagonizados por molinos del Campo de Cartagena. Cada uno de ellos tiene una duración que ronda los dieciséis minutos⁵.

Dichas películas fueron rodadas entre los años 1934 y 1935, utilizando una cámara de 16 mm. En ellas se puede observar con claridad el interés etnográfico y antropológico que movía al autor en esta empresa. Su mirada se detiene y recrea en cada detalle, sobre todo en aquellos más humanos. De hecho, un elemento protagonista en dichas filmaciones es la gente que participa en las celebraciones, ya sea directamente formando parte de los cortejos y desfiles o asistiendo a ellos como público⁶.

4. La lista detallada de las localidades en las que se rodó se puede ver en GUBERN, R. (2004). *Val del Omar, cinemista*. Granada: Publicaciones Diputación de Granada (Los libros de la estrella), pp. 25-30.

5. Véase HERRERA, J. (2003). "Val del Omar en Murcia: el documental *Fiestas cristianas/ Fiestas profanas*". En VV.AA., *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, pp. 131-147.

6. Queda constancia de ello en la descripción y análisis de dichas películas en GONZÁLEZ MANRIQUE, M. J. (2008). *Val del Omar. El moderno renacentista*. Granada: Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural, pp. 175-179.



3. Nazareno fumando, Fiestas cristianas/Fiestas profanas, José Val del Omar, 1935.

ANÁLISIS DE LA FILMACIÓN DE LA PROCESIÓN DEL VIERNES SANTO EN MURCIA

Ese segundo rollo de película, dedicado a la Semana Santa de Murcia y a la de Cartagena, tiene una duración levemente superior a los otros dos, llegando a superar los diecisiete minutos. De ellos, casi quince corresponden a la Semana Santa de la capital y, dentro de ella, salvo poco más de un minuto dedicado a la procesión carmelitana de la Archicofradía de la Sangre, el metraje queda ocupado por la matinal del Viernes Santo. De lo cual se infiere que dicho desfile tiene para Val del Omar un protagonismo indiscutible –podríamos llegar a calificarlo de hegemónico– en lo que a la Semana Santa de las dos principales ciudades de la región murciana se refiere. Incluso si lo comparamos con el tiempo dedicado a los dos grandes festejos profanos de la capital –Bando de la Huerta y Entierro de la Sardina–, presentes en el tercer rollo, observamos que la relevancia de la procesión salzillesca sigue siendo abrumadora, pues las imágenes dedicadas a ellos no alcanzan, en ninguno de los dos casos, los cuatro minutos de duración.

Sobre la datación de la película que nos ocupa siempre existió cierta confusión, pero la confluencia de una serie de datos al respecto –especialmente el de un detalle contrastado tras la atenta visualización de dichas imágenes– ha permitido ubicarla con precisión en la Semana Santa del año 1935⁷.

7. Los argumentos que justifican dicha precisión cronológica son expuestos en CÁNOVAS, J. & DURANTE, I. (2003). “Los documentales de la Región de Murcia y las Misiones Pedagógicas”. En *Val del Omar y las Misiones...*, ob. cit., pp. 117-129.

4. Plano detalle de un cirio, Fiestas cristianas/Fiestas profanas, José Val del Omar, 1935.



La imagen que inaugura la visión de Val del Omar del Viernes Santo murciano corresponde al primer plano en contrapicado de un nazareno estante (Fig. 1). La cámara se detiene en ese rostro poderoso, viril, de tez morena, que representa a la perfección el tradicional origen huertano de aquellos que portan los pasos de la Semana Santa murciana. A mitad del metraje volveremos a encontrar a este personaje en plena acción en la punta de vara del paso de *La Santa Cena*, siendo la única ocasión en toda la película en que un personaje, reconocible por la cercanía con la que ha sido filmado su rostro, vuelve a aparecer en pantalla. Pero volvamos a esos planos iniciales, pues a ese primer plano inaugural del estante sigue otro muy distinto. Se trata de un maravilloso plano general de un mar de cruces y cirios inundando la plaza de San Agustín, con la fachada de la iglesia de Nuestro Padre Jesús al fondo (Fig. 2). Un leve movimiento de cámara hace que quede centrada en un plano mucho más cercano una de esas cruces. La siguiente imagen nos muestra, en vigoroso contrapicado, varias de esas cruces cuyo intenso negror contrasta perfectamente con la claridad del cielo. Se pasa al primer plano del rostro descubierto de un penitente, también en contrapicado, y de ahí a otro ya con el rostro tapado y esta vez filmado sin una especial angulación.

A continuación entran en escena las primeras imágenes salzillescas, en concreto, las de Jesús y el Ángel de *La Oración en el Huerto*. Son filmadas a pie de calle, por lo que el plano resultante también es un contrapicado. Tras el plano detalle del buche de un nazareno, aparece un picado del paso de *La Verónica*, a buen seguro filmado desde un balcón. A tenor de lo cual ya podemos interpretar que a Val del Omar no le preocupa lo más mínimo respetar el orden procesional de los pasos, pues *La Oración*

en *el Huerto* y *La Verónica*, segundo y quinto respectivamente, aparecen en primer y segundo lugar en su película. A esa visión en picado de *La Verónica* siguen el primer plano de una joven penitente con el rostro descubierto, el plano detalle de un tambor y el plano general de los penitentes desfilando. Tal variedad de puntos de atención –nazarenos, esculturas, cruces, instrumentos...- y de tipos de planos y angulaciones –primero, detalle, general, picado, contrapicado...- en apenas un minuto de metraje, nos dice mucho del interés del cineasta por captarlo todo, por trasladar al espectador esa abundancia de imágenes diversas que se generan en un acontecimiento como el que filma. Y esto, que se observa con llamativa claridad en las imágenes que dan comienzo a la película, se repetirá a lo largo de ella.

En toda la filmación de Val del Omar late un incuestionable interés documentalista, resultando especialmente valioso en aquellos planos que recogen escenas anecdóticas, por lo general, protagonizadas por la relación entre nazarenos y público. La gente abarrotando plazas y calles, asomándose a los balcones o extendiendo la mano para recibir el generoso obsequio que se le ofrece desde el desfile, son imágenes típicas de la mañana murciana de Viernes Santo que se repiten a lo largo de la película. Especialmente curiosas resultan dos actitudes, mantenidas por sendos nazarenos, que hoy no se ven ni en ésta ni en otras procesiones murcianas por haber sido prohibidas. Una la protagoniza un nazareno mayordomo lanzando caramelos a un balcón. La segunda muestra a un nazareno estante fumando un cigarrillo mientras reparte caramelos entre el público (Fig. 3). En ambos casos, el nazareno actúa con total naturalidad, lo que nos hace pensar que dichas actitudes eran vistas con absoluta normalidad entonces. También constatan ese interés documentalista los numerosos planos dedicados a describir las diferencias de atuendo de los distintos tipos de nazareno: las medias de repizco, las esparteñas y los voluminosos buches de los estantes, las capuchas y pies descalzos de los penitentes, así como las puntillas que adornan las pecheras y bocamangas de las túnicas de los mayordomos⁸. De la misma manera, también se ofrecen diversos planos de los instrumentos musicales que acompañan el cortejo –diferentes tambores, violines, una tuba...-, subrayando en varias ocasiones la peculiaridad de los llamativos carros-bocina⁹.

8. Véase DÍEZ DE REVENGA VICENTE, F. J. (2000). *Murcia: mañana del Viernes Santo*. Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Murcia, pp. 14-20.

9. Véase BARCELÓ LÓPEZ, A. (2006). ob. cit., p. 389.



5. San Juan con mujeres al fondo,
Fiestas cristianas/Fiestas profanas,
José Val del Omar, 1935.

No obstante, existen algunos planos en los que la mirada artística del cineasta queda manifiestamente por encima del afán meramente documentalista. Buen ejemplo de ello es una sucesión de planos que hacen del cirio su elemento conductor. El primero de ellos muestra el plano detalle de una vela con abundante cera quemada y solidificada (Fig. 4). Le sigue el plano general de numerosos penitentes portando cirios, luego se trata de aquellos que acompañan a *La Dolorosa*, única hermandad de todo el desfile cuyos penitentes no portan cruces. Continúa con el plano detalle de los ojos de un penitente. Y finalmente culmina con otro plano general donde ahora sólo aparecen los cirios.

Insiste en el protagonismo de los cirios en otra sucesión de imágenes posterior. En esta ocasión, los planos de los cirios se alternan con los dedicados al paso de *San Juan*. El primero de ellos es un plano general que muestra una gran acumulación de cirios en marcha y, tras ellos, emergiendo del fondo, el paso con la imagen del santo. Le sigue un plano cercano protagonizado por el rostro y la mano elevada de la imagen salzillesca. A continuación, los cirios son representados a través de sus sombras proyectadas sobre el suelo. Se vuelve al paso para mostrar un primer plano en contrapicado del santo, acompañado en segundo término por los rostros de dos mujeres asomadas a un balcón, desplazándose después la cámara hacia la mano que mantiene alzada (Fig. 5). Otra vez aparece un plano con sombras de cirios sobre el suelo, culminándose la serie con el contrapicado de un solo cirio.

6. Dolorosa a través de ventana y cortina, Fiestas cristianas/Fiestas profanas, José Val del Omar, 1935.



También merecen ser destacados por su notable intención artística dos planos aislados. El primero de ellos corresponde a una visión del paso de *La Santa Cena* realizada desde el interior de un bar o café. El segundo está ejecutado desde el interior de una vivienda a través de una ventana cubierta por una cortina oscura pero traslúcida, la cual se desplaza para descubrir en la calle, en imponente picado, el paso de *La Dolorosa* (Fig. 6). Ambas son las únicas imágenes de la película que el cineasta concibe desde un espacio interior. Enfatiza con ellas el punto de vista de aquellos espectadores que no presencian la procesión desde la calle, haciéndolo desde el interior de un establecimiento o desde la intimidad de un hogar.

CONCLUSIÓN

Las imágenes filmadas por Val del Omar y su equipo de la procesión del Viernes Santo en Murcia no sólo constituyen un notable testimonio histórico, máxime si tenemos en cuenta la ausencia de documentos filmicos de dicha celebración anteriores a los documentales de NO-DO, más allá de la ya mencionada filmación del cineasta amateur Mariano Bo de finales de los veinte, sino que también resultan un poderoso ejemplo de la condición de autor y artista del cineasta granadino. Esos planos anteriormente comentados que se escapan de la pretendida objetividad de toda filmación documental, hacen de la película de Val del Omar una obra cinematográfica singular en su época y, por ello, especialmente valiosa.

II. Escultura

LA ESCULTURA PROCESIONAL VALLISOLETANA Y SU INFLUENCIA EN CASTILLA Y LEÓN

José Ignacio Hernández Redondo

Museo Nacional de Escultura

El prestigio de la ciudad de Valladolid como uno de los centros españoles más importantes en la producción de escultura se debe, en gran medida, a la calidad de las tallas realizadas para ser utilizadas en las procesiones de Semana Santa. En este artículo se analiza la evolución de las mismas, desde las piezas más antiguas en la primera mitad del siglo XVI a las obras de escultores como Juan de Juni o Gregorio Fernández, que llevaron este tipo de escultura a su mayor expresión con tallas de tamaño superior al natural, en varios casos agrupadas en atrevidas y espectaculares composiciones. Las numerosas copias que se encargaron de los pasos vallisoletanos en diversos lugares de Castilla y León son la prueba más palpable del reconocimiento de dicho prestigio desde los años en los que fueron realizados.

Much of the prestige of the city of Valladolid as one of the most important Spanish centers in sculpture production is due to the quality of the carvings made to be used in the processions of Holy Week. This article analyses the evolution of these carvings, from the oldest pieces in the first half of the sixteenth century to the works of sculptors such as Juan de Juni and Gregorio Fernández, who led this type of sculpture at its best with full-sized works, in several cases grouped in bold and dramatic compositions. The numerous copies of the processional floats from Valladolid that were commissioned in various parts of Castilla y León are the most tangible recognition of their prestige since the time they were made.

Se admite con unanimidad que la Semana Santa de Valladolid se encuentra entre las más espectaculares de España. A ello contribuyen razones históricas ya lejanas aunque también más recientes, dado que se trata de una celebración que sufrió una profunda crisis a partir de mediados del siglo XVIII de la que comenzaría a salir en los años veinte del siglo pasado, pero con una estructura y un desarrollo completamente transformado. La incorporación de un numeroso grupo de cofradías, creadas desde finales de dicha década y sobre todo después la Guerra Civil, y el cambio generalizado en el modo de portar los pasos, optando por carrozas de ruedas frente a las antiguas andas, son quizás los aspectos más evidentes de la nueva etapa.

La pérdida en una gran parte de los usos tradicionales fue el motivo por el que durante algún tiempo se dejó sentir un escaso cuidado en el ceremonial de las procesiones, que las cofradías han ido recuperando en los últimos veinticinco o treinta años con singular acierto. Aunque el esquema que se mantiene, con un momento álgido en la procesión general del Viernes Santo, obliga a seguir utilizando las ruedas, tanto por el número de participantes como por la extensión del recorrido, la Semana Santa vallisoletana está repleta de otro tipo de procesiones aparentemente más modestas pero de gran valor emocional, en las que los cofrades han querido volver a llevar las imágenes sobre sus hombros.

Del mismo modo, los nuevos tiempos han traído también otros actos ceremoniales que ya deben recibir el reconocimiento de formar parte del patrimonio inmaterial de la ciudad. Quizás el ejemplo más difundido, aunque sin duda no el único, sea el pregón que cofrades a caballo de las Siete Palabras realizan desde primeras horas de la mañana del Viernes Santo ante los monumentos más señalados de la ciudad, anunciando el sermón que a mediodía se celebra en la Plaza Mayor. En conclusión, sin olvidar el aspecto religioso que no me corresponde analizar, se trata de una Semana Santa de gran variedad y repleta de valores históricos y, especialmente, artísticos.

En efecto, lo dicho anteriormente no es obstáculo para reconocer que el prestigio de la Semana Santa de Valladolid se sustenta ante todo en la calidad de las esculturas que se pueden contemplar en sus calles. En una gran parte de ellas se refuerza su valor estético al recuperar la función para la que fueron realizadas, de forma que, gracias al movimiento, los conjuntos pueden ser apreciados por los espectadores desde todos los puntos de vista.

Sin embargo, son también varias las tallas de los siglos XVI al XVIII que nunca fueron procesionales y que solamente han comenzado a ser empleadas con esta finali-

dad con la recuperación de las procesiones de Semana Santa, ya avanzado el siglo XX. Resulta significativo comprobar que alguna de las imágenes que en la actualidad reciben una particular devoción y los mayores elogios sobre su calidad artística, como la Piedad de Gregorio Fernández o el famoso Cristo de la Luz del mismo escultor, depositado por el Museo Nacional de Escultura en la Universidad de Valladolid, sólo comenzaron a ser utilizadas en procesión ya avanzado el segundo cuarto del siglo pasado. Es suficiente la contemplación del rostro de dicho Crucificado, con el impresionante recurso de atravesar la ceja con una de las espinas de la corona, para podernos explicar que sea considerado una de las obras culminantes de la escultura barroca en España (fig. 1).

Este empleo de la escultura de altar en procesiones nos lleva a preguntarnos las diferencias entre ambas e incluso si existe un género que podamos denominar exclusivamente procesional. En términos generales, desde el punto de vista técnico se utilizaban en la realización de ambos tipos los mismos materiales y acabados, al menos desde comienzos del siglo XVII, asumiendo las cofradías la necesidad de reparar los daños que con frecuencia sufrían las obras en la manipulación anual.

De cualquier modo, sí hay una serie de condiciones necesarias para el uso procesional que siempre se cumplen en la escultura destinada a este fin y que pueden o no estar presentes en las imágenes de retablos. La primera de ellas, consecuencia de la exigencia de ser portadas a hombros, es el intento de conseguir en el resultado final una obra con el menor peso posible, pero sin perder la monumentalidad que proporciona a las figuras la prestancia que requieren en la amplitud del marco urbano. La segunda afecta a la propia esencia del arte escultórico: la necesidad de realizar piezas completamente terminadas en todas sus dimensiones, tanto en la talla como en policromía, según obliga, como antes se dijo, el hecho de estar pensadas para ser contempladas en movimiento.



1. Cristo de la Luz. Gregorio Fernández. Hacia 1630. Colegio de Santa Cruz. Valladolid (Depósito del Museo Nacional de Escultura)

El deseo de potenciar la Semana Santa ha llevado a que en diversos lugares se piense que cualquier imagen antigua que represente un episodio de la Pasión puede ser utilizada en procesión. En varias ocasiones esto ha supuesto un error, tanto por razones de conveniencia estética como sobre todo porque se ha puesto en peligro la conservación, por ejemplo al utilizar tallas particularmente sensibles a los cambios bruscos de humedad y temperatura.

Con independencia de ello, resulta indudable que especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVI llegó a producirse un tipo de escultura que debe ser analizado como un género con personalidad propia. La circunstancia de que una parte de la producción escultórica fuera expuesta exclusivamente en las procesiones de Semana Santa, como ocurre con los sayones que componían los pasos vallisoletanos, contribuye a corroborarlo. El recorrido cronológico de esa producción específica, será el hilo conductor de esta ponencia.

SIGLO XVI. EL ORIGEN DE LA ESCULTURA PROCESIONAL

Como es lógico, el inicio de la escultura procesional propiamente dicha se relaciona con el nacimiento de las cofradías penitenciales. Con claros antecedentes en los siglos anteriores, es en la segunda mitad del XV cuando comienzan a crearse esta modalidad de cofradías bajo la advocación de la Vera Cruz, casi siempre vinculadas a conventos franciscanos¹. Así sucedió en Valladolid donde se tiene constancia documental de la existencia de dicha cofradía desde 1498, si bien es probable que su fundación sea anterior, al menos en una o dos décadas.

Aunque en un comienzo sus celebraciones se restringen a los oficios litúrgicos, a finales del siglo XV y comienzos del XVI comenzaron a salir en procesión la noche del Jueves al Viernes Santo, acompañando a una cruz llevada por un clérigo. Son escasos los datos que se conocen de aquellas primeras procesiones, pero teniendo en cuenta la austeridad que caracteriza a estas cofradías, se puede deducir que la madera fue lo más utilizado, más aún teniendo en cuenta que con este material se podían hacer con relativa facilidad piezas en las que el Crucificado adquiriría un tamaño mayor que el habitual en las cruces de platería.

1. SÁNCHEZ HERRERO (1988), pp. 42 – 43.

El uso de obras artísticas en las procesiones pronto dio lugar en otras regiones a tipologías novedosas en las que incluso se incorporan alusiones a diversos momentos de la Pasión, pintando en el campo de la cruz los atributos que los representan. Sin embargo, la ausencia de piezas de este tipo tanto en Valladolid como en el resto de Castilla, parece confirmar que los Crucificados de talla fueron en la zona el objeto de devoción en las primitivas procesiones. De hecho se conservan en la ciudad y la provincia varios Crucifijos de un tamaño medio, fechados en la primera mitad del siglo XVI, en los que el extremo inferior de la cruz presenta un rebaje para facilitar el apoyo durante el itinerario de la procesión.

En algunas ocasiones aquellas primitivas cruces procesionales alcanzaron medidas monumentales, más que en la figura en el tamaño de la cruz. De ello son testimonio algunos ejemplares conservados en la provincia de Valladolid, entre los que quiero resaltar la pieza conservada en el presbiterio de la iglesia de Santa María de Curiel de Duero, cuyo interés radica no sólo en la altura de la cruz, cercano a los cuatro metros, sino también en la talla de Cristo que presenta los rasgos característicos del taller de un escultor transcendental para la escultura castellana como Juan de Juni (fig. 2). Comienza de este modo una búsqueda de la monumentalidad que será también una constante, lógica por otro lado, en el género procesional.

En fechas cercanas a la mitad del siglo XVI, el culto penitencial adquiere en Castilla un renovado impulso con la fundación de cofradías que pronto incorporarán nuevas advocaciones. La característica principal de este periodo es el auge por la devoción a la Virgen y su papel en la redención del género humano, como reacción a las tesis protestantes. La consecuencia de ello será la aparición de la figura de María en el arte procesional, lógicamente realizada a través del tema que conocemos con el nombre de



2. Cruz procesional, taller de Juan de Juni. Hacia mediados del siglo XVI. Iglesia de Santa María. Curiel de Duero (Valladolid)

Piedad, en el que a la Pasión de Cristo se suma la de su Madre en el instante de recibir sobre su regazo el cuerpo de Jesús, recién descendido de la cruz.

Esta iconografía, que ya contaba con una larga tradición en el arte español², experimenta a partir del segundo cuarto del siglo del siglo XVI y fundamentalmente en el tercero un notable auge, convirtiéndose en la imagen titular de nuevas cofradías, fundadas bajo la advocación de Nuestra Señora las Angustias o que tenían una Piedad como su principal devoción. Este último es el caso de la Piedad de la cofradía de la Pasión de Cristo de Valladolid (fig. 3), citada en 1553 pero probablemente anterior en algunos años y atribuida a Francisco Giralte³, uno de los más notables discípulos y posteriormente colaboradores de Alonso Berruguete.

La elección de la escena viene a demostrar que en dicho momento era ya considerada más un símbolo de valor general que la representación de un momento concreto. Como fue habitual en este tipo de obras, los diversos grabados que se han localizado, fechados en los siglos XVII al XIX, muestran que era expuesta al culto cubierta con un manto, pero en este caso se utilizaba un varillaje interior para lograr con la tela un mayor volumen, ya que se trata de una pieza todavía algo pequeña para el uso procesional (78 x 81 cm.). El empleo de este complemento tapaba en gran parte la talla, que sin embargo ofrece una notable calidad al resolver con acierto la inestable postura del Cristo colocando en diferentes planos de altura y profundidad sobre las piernas de la Virgen.

En las mencionadas cofradías con la advocación de la Virgen de las Angustias, de las que tenemos constancia que ya existían en el tercer cuarto del siglo XVI en lugares como Valladolid, León, Palencia, Medina del Campo y Medina de Rioseco, se irán realizando esculturas cuya principal novedad será el mayor tamaño de las piezas, como lógicamente requería el uso procesional, manteniendo, con una evidente intención de verismo, una proporción razonable entre ambos personajes, perdida en muchas piezas anteriores.

A dichas características responden la primitiva imagen titular de la Cofradía de las Angustias de Valladolid, obra anónima fechada a mediados del siglo XVI⁴ y la titular de la cofradía de la misma advocación en Medina del Campo, relacionada con el círculo de Juan Picardo y fechada hacia 1567⁵. Mientras que en la primera la policromía se encuentra alterada por un repolicromado de tonos suaves, muy posterior a la ta-

2. RODA PEÑA (2011), pp. 16 - 23.

3. PARRADO (2010), pp. 16 - 17.

4. MARTÍN & URREA (1985), pp. 239 - 240.

5. ARIAS, HERNÁNDEZ & SÁNCHEZ (1996), pp. 112 - 114.



3. Virgen de la Pasión. Francisco Giralte. Hacia mediados del siglo XVI. Cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo. Valladolid.



4. Virgen de las Angustias, Juan de Juni. Hacia 1570. Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias. Valladolid.

lla, la de Medina del Campo conserva su decoración pictórica original con excelentes esgrafiados en el manto de la Virgen, incluida la espalda, que sólo se justifica por su observación desde todos los ángulos en el uso procesional.

Sin ninguna duda, la pieza culminante en el desarrollo de la iconografía en Castilla y León es la escultura que el ya mencionado Juan de Juni realizó para la cofradía de las Angustias de Valladolid, cuya cronología no está documentada pero que la mayor parte de los autores sitúan en el periodo final del escultor, en una fecha cercana a 1570 (fig. 4). Existen varios indicios para pensar que la cofradía existía con anterioridad a dicho año, manteniendo un hospital y una iglesia con el grupo de la Piedad antes mencionado como imagen titular⁶. Sin embargo, la regla de la cofradía aprobada en 1569, que determinaba las advocaciones de las Angustias y Soledad, pudo ser el motivo del encargo a Juan de Juni de una escultura que supondría un cambio radical en la iconografía y una obra clave en la evolución de la escultura procesional castellana. Si en piezas anteriores se detectaba un particular interés por resaltar la figura de la Virgen, la talla de Juni no puede ser más significativa del incremento en su devoción, al adquirir todo el protagonismo eliminando de la escena la imagen de Cristo⁷.

6. LUNA (2002), p. 414.

7. HERNÁNDEZ REDONDO (2013), pp. 184 - 186.

A la hora de situar el momento concreto que se representa, en mi opinión se trata del instante del desfallecimiento de la Virgen al descender de la cruz el cuerpo de Cristo. Son frecuentes los grabados del XVI en los que la Virgen aparece desplomada, actitud que muchas veces no fue vista con buenos ojos por parte de la Iglesia, pues se consideraba que no era acorde con la tradición evangélica que suponía que la Virgen habría aguantado con fortaleza de pie en el Calvario.

Otra de las cuestiones que más se han debatido es si la escultura llevó o no desde su creación los siete cuchillos que simbolizaban las angustias de la Virgen en el Calvario⁸, suprimidos en la restauración realizada en 1970. Posteriormente se ha puesto en duda que los cuchillos no formaran parte de la pieza desde el momento de su realización, teniendo en cuenta que se utilizan en diferentes piezas de cronología similar. La propia imagen vallisoletana fue reflejada con siete largas espadas en la plancha de cobre para grabar, conservada en el Museo Nacional de Escultura, que realizó el pintor de origen flamenco Juan de Roelas algo más de dos décadas después. Sin embargo, en mi opinión no debe descartarse la posibilidad de que fueran un añadido de fecha cercana a la escultura, dado que en otros ejemplos coetáneos, como la copia de Becerril de Campos ya realizada en 1588, figura sin cuchillos.

La novedad que supuso la talla de Juan de Juni no se restringe a la cuestión iconográfica. El mismo tamaño de la escultura, superior al natural, que vino a confirmar el progresivo aumento para el uso procesional ya detectado en ejemplares anteriores, (mide 127 cm. mientras que las anteriores piezas rondaban los 80 cm.); el notable cuidado en valorar los diferentes puntos de vista que ofrece una escultura pensada para ser vista en movimiento; el hecho de que sea una pieza ahuecada para reducir peso y con unas pequeñas ruedas en la base, probablemente incluidas desde su origen, para facilitar cada año los desplazamientos del altar a las andas; son características que permiten situar en esta obra el auténtico punto de partida de lo que desde entonces sería la escultura procesional castellana.

La presencia del mencionado modelo en diferentes ámbitos de devoción se extendería por el uso de grabados pero también por la realización de copias en pequeño formato, algunas de las cuales se remontan a fechas cercanas a la propia realización de la escultura. En mi opinión una de las más antiguas es la que se conserva en la iglesia del Salvador de Valladolid. Se trata de una pieza de singular calidad, perfectamente

8. LABARGA (2011), p. 70.

trabajada en todos sus frentes y en la que se sigue con notable similitud el plegado que presenta la talla de Juan de Juni, hasta el punto que creo conveniente proponer que puede ser un modelo del propio escultor, perfectamente acabado incluso en la policromía (fig 5). Si así se confirmara, su valor quedaría enormemente reforzado como uno de los escasos testimonios del proceso de realización de la escultura procesional castellana.

En cualquier caso, la más clara prueba del éxito de la talla es que pronto se empezaron a hacer copias de un tamaño similar al original para ser utilizadas en procesión. La más antigua, ya citada, fue realizada para la Cofradía de la Vera Cruz de Becerril de Campos (Palencia). La gran renovación que supuso en la escultura castellana la obra de Gregorio de Fernández en el primer tercio del siglo XVII, determinó también la presencia de una forma de representar el tema de la Piedad según el esquema tradicional, con el Cristo en brazos de la Virgen que, por otro lado, tiene también notables reminiscencias de otras obras de Juan de Juni. Sin embargo, el modelo por excelencia que se identifica con la advocación de las Angustias en Castilla y León no es otro que el de la cofradía vallisoletana del mismo nombre, y ello es digno de ser resaltado por la gran influencia de Fernández en la escultura barroca de la región.

De hecho, ya en los primeros años de siglo se realizaban versiones de la misma como la encargada en 1607 por la Cofradía de la Quinta Angustia de Palencia al escultor Antonio Amusco. La pervivencia del modelo se atestigua con diversas obras de desigual calidad conservadas en las provincias de Valladolid, Palencia y Burgos, varias de ellas de cronología incierta por encontrarse muy alteradas. Esto no implica que la influencia de la Virgen de las Angustias de Valladolid no se plasmara también en otras ciudades castellanas, de las que puede servir de ejemplo la conservada en el



5. Virgen de las Angustias. Juan de Juni (atribución). Segunda mitad del siglo XVI. Terracota policromada. Iglesia del Santísimo Salvador. Valladolid.



6. Virgen de los Dolores, tradicionalmente atribuida a Felipe del Corral, hacia 1718, Capilla de la Vera Cruz, Salamanca.

convento del Corpus Christi de Segovia, fechada a finales del siglo XVII o comienzos del XVIII⁹.

Lejos de desaparecer, la vigencia de la obra de Juan de Juni se incrementa en el siglo XVIII. En 1706 José de Rozas, en su condición de cofrade de las Angustias de Valladolid, tendría todas las facilidades para realizar una copia destinada a la parroquia de San Bartolomé de Astorga. Aunque la escultura presenta rasgos de su tiempo como el uso de ojos de cristal, es interesante destacar que un escultor como Rozas, seguidor de los modelos de Fernández, acepta sin problemas el papel de copista reproduciendo con fidelidad el trabajo del plegado y recursos propios del estilo de Juni.

La Virgen de los Dolores realizada para la cofradía de la Vera Cruz de Salamanca es, sin lugar a dudas, una de las mejores interpretaciones del tema (fig. 6). Con relación al modelo y dejando a un lado su controvertida atribución al escultor valenciano Felipe del Corral, la forma de resolver la carga emocional en el arte del momento se traduce en un rostro más suave e idealizado, que sin embargo refuerza el patetismo con recursos de policromía como las gruesas lágrimas que resbalan por las mejillas. Por otro lado, el plegado pasa a ser más menudo y movido, al tiempo que se olvidan rasgos característicos de Juni, como el ocultar entre la tela la mano izquierda. En un proceso que acentúa la celebridad de la imagen original en distintas zonas de Castilla y León, se llegó a la copia de la copia en obras como la de Rasueros (Ávila), completamente inspirada en la versión de Salamanca.

Para no extenderme demasiado en un tema que aquí no se puede agotar, citaré otra de las réplicas más interesantes realizada para la cofradía de la Vera Cruz de Medina de Rioseco, en una fecha cercana a la de Salamanca, hacia 1720. En la Ciudad de los Almirantes se mantuvo la atribución a Juni, basándose en una tradición según la cual

9. BURRIEZA (2009), pp. 95 - 97.

la Virgen de las Angustias fue rechazada por considerar demasiado grande su zapato. Supuestamente la talla se adquirió después en Valladolid y como intentaron recuperarla, Juni hizo otra para Rioseco. Sin embargo, cuando la crítica comenzó a rechazar esta hipótesis por evidentes razones de estilo, atribuyendo la copia a Tomás de Sierra, el cambio no fue bien admitido, aunque se trate de un escultor más tardío pero también notable. Si bien los últimos estudios no ponen en duda la mencionada atribución¹⁰, de la propia polémica que algunos todavía mantienen se puede deducir el valor que se concede, lógicamente, a un trabajo del creador del modelo.

Una variante de la escultura en madera policromada que ya se utilizaba con fines procesionales en la segunda mitad del siglo XVI, son las llamadas imágenes de bastidor o candelero, empleadas fundamentalmente en advocaciones de la Virgen como Nuestra Señora de la Soledad. En ellas sólo se talla la cabeza y el tronco, en un mismo bloque, y las manos, pues el resto del cuerpo queda cubierto con un traje de tela natural. Los brazos son articulados para facilitar la colocación de las sucesivas prendas y permitir distintas posturas que variaban de acuerdo con el ritual. El tronco se inserta en un bastidor que llega hasta el suelo, formando la base una pieza de madera por la que se sujeta a las andas. El origen de la iconografía se sitúa en la Virgen cuyo diseño realizó, ya avanzada la segunda mitad del siglo XVI, Gaspar Becerra. Destinada al convento de Mínimos de la Victoria (Madrid), se ha justificado con un encargo de la reina Isabel de Valois que cuestiona la investigación más reciente¹¹. En esta obra, desaparecida en 1936, se impone un modelo iconográfico que tendría multitud de réplicas en España, tanto en escultura como en pintura.

El uso frecuente de este tipo de piezas durante el barroco, incluidas otras iconografías, ha llevado a pensar que fue en dicho periodo cuando se comenzó a utilizar la tela. Sin embargo, lo cierto es que tenemos noticias de época medieval en las que ya se habla de vestir imágenes y hay certeza de que en el siglo XVI era muy frecuente. El problema radica en que muchas veces resulta complicado dar una cronología exacta para esta modalidad de esculturas, a las que se modificaba una y otra vez a lo largo de los siglos. En los libros de cuentas de las cofradías se anotan con frecuencia reposiciones parciales y repintes, casi siempre coincidiendo con la renovación del vestuario. La Soledad que se conserva en la capilla de la cofradía de Nuestra Señora de las Angustias

10. ASENSIO MARTÍNEZ & PÉREZ DE CASTRO (2003), pp. 199 - 203.

11. ARIAS MARTÍNEZ (2011), pp. 33 - 56, y ARIAS MARTÍNEZ (en prensa).

en la Colegiata de Medina del Campo, probablemente realizada en fecha cercana a la fundación de la cofradía en 1567, es un buen ejemplo de la utilización de la escultura para vestir en la zona vallisoletana¹².

El desarrollo de las cofradías y las procesiones en la segunda mitad del siglo XVI, pronto se manifestó en el deseo de incorporar escenas con varias figuras que representaran de un modo más completo los episodios de la Pasión. Por este motivo se comenzaron a realizar los primitivos conjuntos, con frecuencia denominados pasos *de papelón*, término que por otro lado no es muy adecuado, ya que en realidad las figuras son un armazón de madera cubierto con telas encoladas con cabeza, manos y pies tallados también en madera, lo cual es diferente de una obra de cartón piedra. En cualquier caso, su ligereza determinó la posibilidad de fabricar grupos muy livianos a pesar de llevar numerosos personajes.

La escasa resistencia del material a las condiciones ambientales extremas y los golpes, determinaron continuos arreglos en estas esculturas, y a la postre su sustitución por otras más duraderas. La consecuencia es que apenas podemos imaginar cómo serían esos primeros pasos que sin duda fueron numerosos, como lo atestiguan las noticias documentales que recogen su realización o los mencionados reparos a los que tenían que ser sometidos.

La pérdida de dichos conjuntos contribuye a acrecentar el valor que tiene para la historia de la escultura procesional castellana la Entrada de Jesús en Jerusalén, perteneciente a la Cofradía de la Vera Cruz de Valladolid, única obra conservada de estas características y por tanto el paso más antiguo de varias figuras que ha llegado a nuestros días (fig. 7). Probablemente en su conservación influyó que no se sintiera la necesidad de sustituirlo por otro más monumental, al tratarse de una escena que salía en solitario en la procesión del Domingo de Ramos. Aunque la destrucción del archivo histórico de la cofradía impide documentarlo, del análisis estilístico se puede concluir que la composición original, de la que se conservan tres personajes ataviados con jubón, calzas y botas, corresponde a un escultor de mediados del siglo XVI, influido por Berruguete. De hecho, así se ha publicado atribuyendo todo el paso a Francisco Giralte¹³. Sin embargo, algunos de los apóstoles vestidos con túnica y manto más el grupo de Jesús montado sobre el asno con el acompañamiento de la borriquilla, obe-

12. ARIAS, HERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ (1996), pp. 120 - 121.

13. PARRADO DEL OLMO (2003), pp. 55 - 56.

decen en mi opinión a los planteamientos estéticos de la escultura vallisoletana hacia el año 1600 y son, por tanto, fruto de una reforma posterior.

SIGLO XVII. LA CULMINACIÓN DE LA ESCULTURA PROCESIONAL VALLISOLETANA

Durante el primer tercio del siglo XVII la escultura procesional vallisoletana alcanzó su momento de mayor esplendor a través de los grandes pasos en madera policromada, afortunadamente conservados en un buen número hasta nuestros días. Con precedentes como la Virgen de las Angustias de Juan de Juni, era cuestión de tiempo que las cofradías quisieran contar en sus procesiones con esculturas realizadas en madera, menos perecederas, con las que además se podrían conseguir escenas más espectaculares y de mayor calidad artística. Ello fue posible por los avances técnicos en la talla y por el trabajo de un reducido grupo de escultores que lo supieron llevar a cabo, entre los que destacan las figuras de Francisco Rincón y, sobre todo, Gregorio Fernández.

Frente a la talla en un bloque principal al que si era necesario se añadían piezas para completar el volumen de la figura, empleada a lo largo de la mayor parte del siglo XVI, en la centuria siguiente se impone un método de trabajo basado en el ensamblaje. Con diferentes piezas se preparaba el embón, en el que se perfilaba la escultura, desmontándolo a continuación para ahuecarlo¹⁴. En muchas ocasiones se tallaban aparte cabezas, brazos o manos, cuya incorporación a la figura quedaba completamente oculta por la policromía. El alto grado de ahuecado que permite esta técnica era, como es lógico, del mayor interés para la escultura procesional pues facilitaba conseguir piezas muy ligeras a pesar de su gran tamaño. Por otro lado, se favorece la estabilidad de la



7. Paso de la Entrada de Jesús en Jerusalén, mediados siglo XVI (Francisco Giralte) y comienzos del siglo XVII. Iglesia Penitencial de la Vera Cruz. Valladolid.

14. ÁLVAREZ VICENTE (2008), p. 144.



8. Nazareno. Francisco Rincón. 1607.
Ermita de la Vera Cruz. Nava del Rey
(Valladolid)

madera y por tanto una mejor conservación, muy necesaria para obras destinadas a ser llevadas en andas y sometidas a bruscos cambios de temperatura.

Otro de los problemas que se debía solucionar era el de la sujeción al tablero de las andas, de forma que se garantizara la seguridad al tiempo que permitiera la contemplación de las tallas libres de refuerzos exteriores. La cuestión era particularmente difícil en las figuras cuya indumentaria no ocultaba las piernas bajo una túnica. La solución fue introducir en el interior de cada pierna una barra de hierro que quedaba sujeta con dos pletinas, una bajo el pie y otra más alta a través de un orificio que posteriormente se tapa-

ba con una pieza igualada con la policromía. Lógicamente, esta solución requería que la parte inferior de la escultura fuera la única que quedaba maciza para darle firmeza.

Los datos que conocemos indican con bastante certeza que estas novedades se gestaron en el taller de Francisco Rincón, al que llegó en calidad de oficial Gregorio Fernández, en una fecha imprecisa pero dentro de los cinco primeros años del siglo. La temprana muerte de Rincón en 1608, poco después de cumplir cuarenta años, privó a la escultura vallisoletana de un artista que con toda probabilidad habría seguido aportando grandes obras al género procesional. Una prueba de ello es el novedoso modelo de Nazareno que se le atribuye¹⁵, materializado en dos esculturas destinadas a Medina del Campo y Nava del Rey (fig. 8). Se trata de tallas monumentales realizadas para ser vestidas, pero con la anatomía perfectamente acabada. Con ello se demuestra una vez más que el uso de la tela natural no fue un recurso ajeno al mundo castellano, como con frecuencia se ha dicho. El minucioso trabajo de policromía en zonas que siempre quedarían ocultas, solo parece justificarse por una ceremonia en la que se vestiría la imagen, aunque fuera en el ámbito privado de la cofradía.

15. URREA (1987), p. 18.

Sin embargo, es indiscutible que la gran aportación de Rincón a la escultura procesional se encuentra en el grupo de la Elevación de la cruz (fig. 9), encargado en 1604 por la cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo, que conserva en su sede la imagen titular mientras que las siete figuras restantes pasaron tras la Desamortización al antiguo Museo Provincial de Bellas Artes, hoy Nacional de Escultura.

La excepcionalidad del conjunto se justifica tanto por ser el primero documentado con figuras en madera policromada y de un tamaño cercano al natural, como por tratarse de una composición de gran complejidad, resuelta gracias al inteligente empleo de los propios elementos y personajes de la acción para conseguir la estabilidad de la cruz en alto. El esquema llevado a cabo muestra notable puntos de contacto con la estampa realizada en 1590 por Aegidius Sadeler II sobre composición de Christoff Schwartz, con dos sayones tirando de las sogas en primer término y dos apoyos sujetando el brazo trasversal de la cruz, que en el grabado son sendas escaleras (fig. 10). Por último, el hecho de que la imagen titular sea un desnudo al que siempre se incorporó un paño de pureza, contribuye a realzar la intención de realismo que se buscaba con el empleo del tejido.

Es lógico que una obra tan innovadora suscitara admiración y fuera utilizada como pauta en Palencia, cuando la Cofradía de Jesús Nazareno encargó en 1614 al escultor Lucas San de Torrecilla una versión del mismo que habría de seguir el paso vallisoletano incluso en aspectos técnicos, aunque en el resultado final quedó sensiblemente reducido.

Tras la muerte de Rincón, la escultura procesional pudo seguir evolucionando gracias al trabajo de Gregorio Fernández, quien por otro lado conocía desde el primer momento e incluso probablemente colaboró en dichas innovaciones, durante el tiempo que permaneció en calidad de oficial en el taller de Rincón. Pocos años después, el escultor inició sus encargos para las cofradías vallisoletanas que le llevarían a realizar



9. Paso de La Elevación de la cruz, Francisco Rincón. 1604. Museo Nacional de Escultura. La talla del Crucificado se conserva en la Cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo de Valladolid.



10. Elevación de la cruz,
Aegidius Sadeler II, 1590.

seis conjuntos procesionales destinados a cuatro cofradías. Curiosamente en esos seis pasos, en los que Fernández fue solucionando con éxito complicados retos compositivos, con un tamaño de figuras más monumentales que las de Rincón, no se repitió ninguna iconografía, por lo que quizás en su elección pudo jugar el escultor un papel más determinante del que en principio pudiera parecer.

La serie se inicia con el encargo en 1612 de un Cristo crucificado y dos sayones que constituirían la primera entrega de un paso de la Crucifixión para la cofradía de Jesús Nazareno, completado cuatro años más tarde con otros tres sayones, ya previstos en el diseño original del conjunto (fig. 11). La propia necesidad de aplazar la mitad del trabajo es un indicio del esfuerzo económico que suponía para las cofradías afrontar este tipo de proyectos, en los que se buscaba la mayor espectacularidad en la composición con recursos como colocar una figura por encima de la cruz, en el momento de clavar el rótulo.

Las vicisitudes que han sufrido estos conjuntos tienen en este caso uno de sus episodios más singulares, al perder la cofradía la propiedad de las tres primeras esculturas como consecuencia de su escisión del convento de san Agustín. Para poder seguir utilizando el paso, los nazarenos se vieron obligados a encargar un nuevo Crucificado al escultor Juan Antonio de la Peña en 1684. Ya en el siglo XVIII lograron que el convento permutara los dos sayones con el pago de una deuda, con lo que sólo quedó separado el Crucificado original. Sin embargo, la supresión de los conventos y la expropiación



11. Paso de la Crucifixión (Sed tengo).
Gregorio Fernández. 1612 -1616. Museo Nacional
de Escultura.

de las obras de las cofradías no expuestas al culto, con motivo de la desamortización de Mendizábal, propició que todas las piezas originales volvieran a reunirse en el museo ciento sesenta años después de haber sido separadas.

En el paso Camino del Calvario (fig. 12), realizado para la cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo (1614), se incorporan tallas de extraordinaria calidad como las figuras del Cirineo, la Verónica o el sayón que tira de la cuerda, con frecuencia utilizado para representar este tipo de personajes de rostros malvados y

atuendos descuidados, que suponían una de las escasas oportunidades para los escultores del momento de acercarse a lo profano. Aunque con notables cambios, al igual que había sucedido con la Elevación, en Palencia se quiso contar con una versión notablemente inspirada en el conjunto de Valladolid.

El grupo de la Piedad con san Juan, la Magdalena y los dos ladrones, entregado a la cofradía de las Angustias en 1617, supuso un nuevo reto para Fernández al incorporar tres cruces en una misma escena, incluida la de Cristo ya descendido. Junto a ello, se desarrolla un concepto de la figura monumental y lleno de solemnidad, sin perder el realismo en la caracterización de los rostros, como puede apreciarse en la atormentada figura de Gestas. Por este motivo y por el tratamiento del plegado, el conjunto ofrece una particular relevancia en la evolución estilística del escultor en su avance hacia el naturalismo¹⁶. A causa de avatares históricos similares a los ya mencionados en otros ejemplos, en la actualidad el paso no participa completo en las procesiones vallisoletanas, conservándose la Piedad y los dos ladrones en el Museo Nacional de Escultura, mientras que el san Juan y la Magdalena se mantienen al culto en la iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias.

16. MARTÍN GONZÁLEZ (1980), pp. 72 - 73.



12. Paso de Camino del Calvario.
Gregorio Fernández. 1614. Museo Nacional de Escultura.

La Cofradía de la Vera Cruz de Valladolid fue uno de los principales clientes de Gregorio Fernández y su taller¹⁷. Tenemos certeza documental que en 1619 ya estaba realizado el paso del Azotamiento. Compuesto originalmente al menos por cuatro figuras, como en otros muchos casos la decadencia de las procesiones determinó que quedara reducido a la imagen titular, si bien han llegado a nuestros días los dos sayones que azotan entre los fondos de reserva del Museo Nacional de Escultura.

Sin ninguna duda, el Cristo atado a la columna es una de las obras culminantes en la producción de Fernández (fig. 13). En realidad se trata de la adaptación al género procesional de un modelo con el que el gran escultor realizó toda una serie de obras maestras, en mi opinión inspiradas en la estampa realizada por Aegidius Sadeler II en 1607 (fig. 14), con la diferencia de la posición invertida de la figura en relación a la columna de forma de troncocónica, como era la original de la talla. No es posible pormenorizar en esta síntesis las numerosas réplicas que originó este modelo. A modo de ejemplo de todas ellas y para no salir del género procesional, merece una particular mención el paso de la Flagelación realizado por Alejandro Carnicero para la cofradía de la Vera Cruz de Salamanca, cuando ya se había cumplido un siglo desde que se realizó el conjunto vallisoletano¹⁸.

17. HERNÁNDEZ REDONDO (2008), pp. 158 – 167.

18. ALBARRÁN MARTÍN, 2012, pp. 180 – 192.

Para una gran parte de los especialistas el paso del Descendimiento, encargado en 1623, constituye la culminación de la escultura procesional al lograr colocar con verismo el cuerpo de Jesús suspendido en el aire y sujeto por las figuras de Nicodemus y Arimatea, encaramados en dos escaleras situadas delante y detrás de la cruz (fig. 15). Al contrario de los ejemplos anteriores, el grupo se ha conservado completo en la iglesia penitencial gracias a que permaneció al culto, sin desmontarlo cada año. El único cambio se produjo en 1757 al acordar el cabildo hacer una copia y separar la escultura de la Virgen Dolorosa, con la intención de dar todo el protagonismo a la imagen pero también para garantizar su presencia en la procesión, en un momento en el que la falta de cofrades impedía con frecuencia que saliera todo el paso.

Entre las numerosas copias que se realizaron de la escultura procesional vallisoletana, el ejemplo más llamativo es, por su monumentalidad, el Descendimiento encargado por la cofradía de la Quinta Angustia y Soledad de Nuestra Señora de Medina de Rioseco en 1663 a Francisco Díez de Tudanca¹⁹ (fig. 16). La fidelidad que se pretendía llegó a incluir entre las condiciones del contrato la obligación de montar el paso junto al original para que pudiera ser cotejado, aunque en el resultado final no se podía pretender que alcanzara la misma calidad.

Siempre se ha aceptado que el paso de la Coronación de espinas supuso una nueva ocasión para que la cofradía de la Vera Cruz contratara a Gregorio Fernández, aunque no se cuenta con un documento que lo acredite. Por otro lado, también se ha señalado la apreciable participación del taller, en mi opinión especialmente del escultor Andrés Solanes. Al igual que la Flagelación el paso ha quedado reducido en las procesiones



13. Cristo atado a la columna. Gregorio Fernández. Hacia 1619. Iglesia Penitencial de la Vera Cruz. Valladolid.

19. ASENSIO MARTÍNEZ Y PÉREZ DE CASTRO, 2003, pp. 215 -218.



14. Cristo atado a la columna, Aegidius Sadeler II. 1607.

actuales a la imagen titular, pero gracias al contrato de una copia para la cofradía de Jesús Nazareno de León, encargada al mencionado Francisco Díez de Tudanca en 1675, sabemos que la escena se formaba con otras cuatro figuras de las que se han conservado tres en el Museo Nacional de Escultura. El montaje con motivo de una exposición temporal, nos permite reconstruir el planteamiento original y apreciar su apreciable inspiración en el grabado de Johan Sadeler I del año 1582 (figs. 17 y 18).

Por último, en la misma cofradía se debe mencionar el paso de la Oración en el Huerto, obra por la que se documentan pagos en 1629 a Andrés Solanes, en la que sin embargo no hay que descartar una posible intervención de Fernández en la fase de diseño, dada

la estrecha relación de ambos escultores. Al igual que en casos anteriores, el conjunto ha quedado reducido a las figuras de Cristo y el Ángel, de las que también se realizaron copias para lugares como Tordesillas y Nava del Rey, conservándose en el Museo Nacional de Escultura varios sayones que certifican su monumentalidad original.

La desaparición de ambos escultores determinó que sus sucesores pasaran a ocuparse de los nuevos encargos, alguno de los cuales ya estaba incluso diseñado. Esto fue lo que ocurrió con el paso del Entierro de Cristo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad, para el que Fernández y Solanes habían preparado un modelo que terminó siendo realizado una década más tarde por Antonio de Ribera y Francisco Fermín. La misma cofradía dispuso de un monumental paso de la Crucifixión con Longinos a caballo atravesando el costado de Cristo, que por su pérdida casi total sólo podemos imaginar a través de la copia para Medina de Rioseco, aunque también se trata de una composición posteriormente alterada.



15. Paso del Descendimiento. Gregorio Fernández. 1623. Iglesia Penitencial de la Vera Cruz. Valladolid.



16. Paso del Descendimiento. Francisco Díez de Tudanca. 1663. Salón de los pasos. Medina de Rioseco.

Por otro lado, en el resto del siglo XVII las cofradías siguieron demandando por diferentes razones conjuntos procesionales en los que, en mayor o menor medida, se detecta la huella de los realizados en el primer tercio de la centuria. Se suceden así nuevos pasos con los temas del Azotamiento y el Calvario para la cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo, el Despojo encargado por la de Jesús Nazareno a Juan de Ávila o el Santo Sepulcro destinado a las Angustias. Con este último grupo, realizado por Alonso de Rozas y sensiblemente reformado por su hijo José como consecuencia de un accidente sufrido durante la procesión de 1696, se cierra en la ciudad la producción histórica de pasos con varias figuras en madera policromada.

Es significativo que al llegar la decadencia de la Semana Santa, la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid mostrara desde los primeros años del siglo XIX un singular empeño por garantizar su conservación²⁰. Esa sensibilidad, en varios aspectos pionera sobre la protección de este tipo de patrimonio, fue una de las mejores pruebas de la consideración de la escultura procesional vallisoletana como un capítulo excepcional del arte español.

20. URREA (2000), pp. 14 - 18.



17. Coronación de espinas. Gregorio Fernández y taller. Hacia 1625. Iglesia Penitencia de la Vera Cruz de Valladolid (Cristo) y Museo Nacional de Escultura (sayones).



18. Coronación de espinas. Johan Sadeler I sobre dibujo de Maarten de Vos. 1582.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN MARTÍN, V. (2012). *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693 – 1756)*. Valladolid.
- ÁLVAREZ VICENTE, A. (2008). “Apuntes técnicos sobre la obra de Gregorio Fernández”. En *Gregorio Fernández: La gubia del barroco* (pp. 139 – 149). Valladolid.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (2011). “La copia más sagrada: La escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* (pp. 33 – 56), nº 46, Valladolid.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (en prensa). *Gaspar Becerra (1520 -1568) en España: entre la pintura y la escultura*.
- ARIAS MARTÍNEZ, M., HERNÁNDEZ REDONDO, J.I. & SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (1996). En *Semana Santa en Medina del Campo. Historia y obras artísticas*. Medina del Campo.
- ASENSIO MARTÍNEZ, V. y PÉREZ DE CASTRO, R. (2003), “Semana Santa en Medina de Rioseco”. *La Semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana* (pp. 137 – 316). Valladolid.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, J. (2009). *Civitas Domina. La Virgen de las Angustias y las gentes de Castilla*. Valladolid.
- HERNÁNDEZ REDONDO, J.I. (2008). “La escultura procesional en la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid”. En *Actas del IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz* (pp. 149 -172). Zamora.
- HERNÁNDEZ REDONDO, J.I. (2013). “El éxito de un modelo: La Virgen de las Angustias de Juan de Juni”. En *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea* (pp. 177 – 195). II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura. Valladolid.
- LABARGA, F. (2011). “La Virgen de la Piedad o de las Angustias en la escultura de La Rioja, Navarra y el País Vasco”. En *Virgen de las Angustias, escultura e iconografía* (pp.170-205). II Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico. Estepa.
- LUNA, L. (2002). “La Virgen de los Cuchillos de Valladolid: Reflexiones Iconográficas”. En *Actas del IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Salamanca.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1980). *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. & URREA FERNÁNDEZ, J. (1985). *Monumentos Religiosos de la Ciudad de Valladolid*. Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, t. XIV, parte primera. Valladolid.

- PARRADO DEL OLMO, J.M. (2003). "La entrada triunfal de Jesús en Jerusalén (La Borriquilla)". En *El Árbol de la Vida* (pp. 55 y 56). Segovia: Las Edades del Hombre.
- PARRADO DEL OLMO, J.M. (2010). "Esculturas del siglo XVI de la Cofradía Penitencial de la Pasión". *Pasión Cofrade*, nº 6 (pp. 16 -21).
- RODA PEÑA, J. (2011). "Los orígenes iconográficos de la Virgen de las Angustias de Estepa: el modelo de la Piedad". En *Virgen de las Angustias, escultura e iconografía* (pp. 9-30). II Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico. Estepa.
- SÁNCHEZ HERRERO, J. (1988). "Las cofradía de Semana Santa durante la modernidad. Siglos XV a XVIII". En *I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa* (pp. 27-68). Zamora.
- URREA, J. (1987). *Semana Santa*. Valladolid: Cuadernos Vallisoletanos, nº 24.
- URREA, J. (2000), "Conservación y Exposición de los Pasos en el Museo". En *Pasos restaurados* (pp. 11-24). Valladolid: Museo Nacional de Escultura.

LA PROCESIÓN DEL SANTO ENTIERRO DE ZARAGOZA: UN VÍA CRUCIS ESCULTURADO

Wifredo Rincón García

Instituto de Historia, CSIC. Madrid

Secularmente, la Hermandad de la Sangre de Cristo ha celebrado en Zaragoza, en la tarde del Viernes Santo, la procesión del Santo Entierro de Cristo, reproduciendo en pasos escultóricos los más importantes momentos de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor, en el intento de crear un Vía Crucis esculturado con el que acercar a los fieles estos momentos tan importantes de la vida de Jesús. La creación de nuevas cofradías a partir de 1938 y la talla de nuevos pasos vino a completar la enorme labor desarrollada por la Sangre de Cristo.

Palabras claves: Hermandad de la Sangre de Cristo, Zaragoza, Santo Entierro, pasos escultóricos, Vía Crucis

The Brotherhood of the Blood of Christ is celebrated on the evening of Friday, in Zaragoza, the procession of the Holy Burial of Christ, sculptural steps playing the most important moments of the Passion and Death of Our Lord. In the attempt to create a sculptured Via Crucis with which the faithful these important moments in the life of Jesus is approaching. The creation of new brotherhoods from 1938 and carving new steps came to complete the huge work of the Blood of Christ.

Keywords: *Brotherhood of the Blood of Christ, Zaragoza, Burial, sculptural steps, Via Crucis*

LA PROCESIÓN DEL SANTO ENTIERRO DE ZARAGOZA

La procesión del Santo Entierro¹, en la tarde de cada Viernes Santo es, sin duda, el acto religioso de mayor trascendencia popular de todos los que tienen lugar a lo largo de la Semana Santa de la capital aragonesa e, históricamente, está íntimamente unida a las vicisitudes por las que ha atravesado la ciudad de Zaragoza y a dos instituciones que a lo largo de los siglos la han organizado: la Venerable Orden Tercera de san Francisco y, sobre todo, la Muy Ilustre, Antiquísima y Real Hermandad de la Preciosísima Sangre de Nuestra Señor Jesucristo y Madre de Dios de Misericordia².

Aunque en esta ocasión nos vamos a ocupar de la procesión del Santo Entierro en la actualidad, y de la descripción de los pasos que la integran, nos parece oportuno, para conocer mejor esta realidad, ocuparnos brevemente de su historia, que puede reducirse a tres épocas muy diferentes.

El primer período abarca desde los inicios de esta procesión, que hoy podemos fechar en 1617, hasta los Sitios de la ciudad por la tropas napoleónicas, durante la Guerra de la Independencia, en 1808 y 1809, con la destrucción del convento de san Francisco, donde tenía su sede la Hermandad de la Sangre de Cristo.

Dejando de lado otros datos históricos nos consta, por lo que corresponde al Santo Entierro de 1666, que a las ocho de la tarde del Viernes Santo fueron abiertas las puertas del convento de san Francisco, comenzando a salir a la plaza los frailes franciscanos portando cirios y luego los pasos de la *Muerte*, del *Descendimiento*, que fue colocado en el centro de la plaza, el *Nazareno* y la *Dolorosa*, quedando estos dos últimos a los lados del *Descendimiento*. Finalmente, el *Sepulcro* o *Cama* llevado por sus cofrades y

1. Sobre la procesión del Santo Entierro de Zaragoza ver: GARCÍA DE PASO REMÓN, A. & RINCÓN GARCÍA, W. (1981). *La Semana Santa en Zaragoza*. Zaragoza: UNALI, S.L., pp. 41-62 y GARCÍA DE PASO REMÓN, A. (2006). *Aragón en Semana Santa. Rito y Tradición en las comarcas aragonesas*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, pp. 236-245. Este último autor da importante información sobre esta procesión y sobre la Hermandad de la Sangre de Cristo en el texto dedicado a Zaragoza, pp. 158-236.
2. La Hermandad de la Sangre de Cristo ha sido estudiada por BLASCO IJAZO, J. (1958). *Historia de la Muy Ilustre, Antiquísima y Real Hermandad de la Preciosísima Sangre...* Zaragoza: La Cadiera, Librería General; y GÓMEZ URDAÑEZ, J.L. (1981). *La Hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza: Caridad y ritual religioso en la ejecución de la pena de muerte*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Una segunda edición de esta obra fue realizada por la Asociación para el Estudio de la Semana Santa, Zaragoza, 2004. También GÓMEZ URDAÑEZ, J.L. (2005). «La Hermandad de la Sangre de Cristo en la historia». *Tercerol: Cuadernos de Investigación* (pp. 75-92), Asociación para el estudio de la Semana Santa, nº. 9, Zaragoza.

acompañados de los Hermanos de la Sangre de Cristo, con la imagen de *Cristo yacente* bajo una sábana. Tras la predicación de la Pasión, dos encapuchados, cargados de escaleras subieron hasta el plano del paso del *Descendimiento* y, desclavando de pies y manos de la imagen del crucificado, lo bajaron hasta depositario en el regazo de su Madre que estaba sentada sobre un peñasco. La imagen de *Cristo* tenía los brazos y las piernas articuladas para facilitar este descendimiento, colocándose apoyada su cabeza sobre la pierna izquierda de su Madre. Sobre la cruz se colocaba también una sábana extendida, dando comienzo la procesión.

Abría la marcha procesional el paso de la *Muerte*, precedido de un negro guión y detrás de él los pasos de *Jesús Atado a la Columna*, *Jesús cargado con la Cruz*, el *Descendimiento* y la *Dolorosa*, sin corona y sin galas, cuyo pecho estaba atravesado con siete espadas, cerrando la procesión el *Sepulcro* o *Cama del Señor*, llevado por sus cofrades y acompañado por los hermanos de la Sangre de Cristo.

En el último tercio del siglo XVIII y debido al interés de la Hermandad de la Sangre de Cristo, siempre con escasos recursos, y de algunas personas piadosas de Zaragoza, fueron encargados nuevos pasos procesionales en el intento de la creación de un gran Vía Crucis esculturado que acompañara en la procesión del Santo Entierro a la imagen de Cristo en la Cama y que ilustrara a los fieles sobre la Pasión de Cristo³.

La mayor parte de las noticias que conocemos a propósito de la ejecución de estas obras se limitan a referencias muy concretas de un autor, una fecha y un conjunto escultórico y así nos consta que en 1777 la Sangre de Cristo encargó al escultor Francisco Arbella el paso del *Descendimiento*, que debía sustituir al antiguo, y que estaba concluido poco tiempo después y una década más tarde, en capítulo extraordinario celebrado por la Hermandad de la Sangre de Cristo el 1 de enero de 1789 se acordó completar los pasos procesionales del *Ecce Homo* y de *Jesús atado a la columna*, que posiblemente constaban de una figura cada uno, para lo que fueron vistos los modelos presentados por los escultores Pedro León y Mariano Sanz, eligiéndose los del primero, aunque no debía de tratarse de una obra muy ambiciosa pues los nuevos pasos estaban concluidos pocos meses después, saliendo procesionalmente en la tarde del Viernes Santo del mismo año 1789.

3. RINCÓN GARCÍA, W. (2009). «Los pasos procesionales de la Hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza antes y después de la guerra de la Independencia». *Tercerol: Cuadernos de investigación* (pp. 165-186), Asociación para el estudio de la Semana Santa, nº. 13, Zaragoza.

En el mes de junio de 1790 fue encargado al escultor Manuel Guiral el paso del *Prendimiento* que estaba concluido en 1791, encargándosele entonces la ejecución del paso del *Calvario* que concluiría en 1792. En 1795 se hizo nueva la cama para la imagen de *Cristo yacente* y entre 1795 y 1797 fue realizado por Guiral el paso del *Cenáculo*.

En el año 1799 consta que la Hermandad de la Sangre de Cristo llevaba en la procesión del Santo Entierro los siguientes pasos: *Muerte*, *Cenáculo*, *Oración en el Huerto*, *Prendimiento*, *Jesús atado a la columna*, *Ecce Homo*, *Jesús con la cruz a cuestas*, *Calvario*, *Descendimiento*, *Sepulcro* y *san Pedro*. En 1800 fue realizado el paso de *san Juan y María Magdalena* que era llevado por ocho hermanos.

La destrucción de la mayor parte del convento de san Francisco durante los Sitios significó la pérdida de los pasos procesionales que la Hermandad de la Sangre de Cristo tenía depositados en la capilla de su propiedad que sufrió numerosos ataques de las tropas francesas, habiéndose transcrito numerosas veces la heroica hazaña de la mujer –identificada como María Blánquez– que rescató de entre las ruinas del convento la imagen del *Santo Cristo de la Cama*, tal como cuenta Casamayor: «El fuego siguió como siempre y hubo muchas voladuras, entre ellas la de casa de Asín, junto a la de Tarazona, en el Coso, y mucha parte del convento de San Francisco, atreviéndose no obstante una mujer a entrar hasta la capilla de la Sangre de Cristo y, tomando una bandera de las cuatro que figuraban las partes del mundo, avisó a unos hombres, y pudieron sacar la efigie de Nuestro Señor en la Cama que sirve para las funciones de Semana Santa, y con ella y dos hachas marcharon a palacio, la que reverenció y adoró (el General Palafox), aunque en cama, y mandó se llevase con hachas y se colocase dentro de la Santa Capilla, lo que se verificó, con la misma cama, junto al rejado frente al altar de los Santos Convertidos, en disposición que pudieran los fieles besar la mano por el rejado»⁴.

Con posterioridad, en el mes de abril de 1811, esta imagen fue trasladada a la iglesia parroquial de Santa Cruz en la que, durante dos años, tuvo su sede la Hermandad de la Sangre de Cristo.

El segundo período comienza tras la salida de las tropas francesas de Zaragoza, el 9 de julio de 1813 y abarca hasta 1935. A finales de 1813 la Hermandad de la Sangre de Cristo trasladó su sede canónica a la Real Capilla de Santa Isabel de Portugal, conocida

4. CASAMAYOR, F. (2008). *Años Políticos e Históricos, 1808-1809*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), Diputación de Zaragoza, Comuniter, pp. 229-230.

vulgarmente como iglesia de san Cayetano, donde fue depositada la imagen del *Cristo yacente* el día 25 de diciembre, para la que fue reformada una antigua capilla en los pies del templo.

Pocos años después se planteó la Hermandad la construcción de nuevos pasos para la procesión del Santo Entierro que sustituyeran a los que se perdieron con la destrucción del convento de san Francisco, consiguiendo para ello de la Real Casa de Misericordia, propietaria de la plaza de toros de Zaragoza, la autorización para organizar dos novilladas celebradas los días 23 de noviembre y 26 de diciembre de 1817, cuyos beneficios irían destinados a sufragar los gastos de los nuevos pasos procesionales y del sepulcro del Señor.

Para llevar a cabo las imágenes titulares de los principales misterios de la Pasión de Cristo contactó la Hermandad con el escultor Tomás Llovet (1770-1848), director de Escultura de la Real Academia de san Luis, a quien le fue encargada la talla de las imágenes de Cristo para los pasos procesionales del *Ecce Homo*, *Jesús atado a la columna* y *Jesús camino del Calvario* que figuraron en la procesión del Santo Entierro de 1818 y en los primeros meses de 1819 se tomó en consideración en la Hermandad de la Sangre de Cristo de la necesidad de mandar hacer un paso procesional que representara la *Oración de Jesús en el huerto de los olivos*, además de completar, con otras figuras, los pasos del *Ecce Homo* y de *Jesús atado a la columna*, encargándose de todo ello el escultor Pedro León, aunque el asunto no se resolvió muy satisfactoriamente para ninguna de las partes. El mismo escultor completaría el paso de *Jesús camino del Calvario* que estaba concluido para la Semana Santa de 1824. Tres años más tarde, en 1827, el escultor Luis Muñoz realizó el paso de la *Coronación de Espinas*, y en 1829, junto con su hijo, Vicente Muñoz, el del *Cenáculo* o de la Última Cena.

Durante la década de 1840, la labor escultórica en los pasos procesionales de la Hermandad de la Sangre de Cristo va a estar a cargo, fundamentalmente, del escultor bilbilitano afincado en Zaragoza José Alegre, quien realizará tres bellísimos pasos, que se conservan en la actualidad: *Calvario* o *Crucifixión* (1841), *Prendimiento* (1847) y *Descendimiento* (1848), además de llevar a cabo varias reformas en otros pasos.

En la procesión del Santo Entierro del año 1860, que revistió gran solemnidad, figuraron los pasos procesionales de la *Muerte*, *Cenáculo*, *Oración en el Huerto*, *Prendimiento*, *Jesús Atado a la Columna*, *Coronación de Espinas*, *Ecce Horno*, *Jesús Nazareno*, *Llegada de Jesús al Calvario*, *Calvario*, *Descendimiento* y la *Cama* con el cuerpo de Jesús.



1. Paso de la Entrada de Jesús en Jerusalén, Antonio Palao Marco, 1862, destruido (Fotos del artículo: Jorge Sesé).

Con posterioridad a esta fecha, en 1862 el escultor Antonio José Palao Marco hizo el paso de la *Entrada de Jesús en Jerusalén* (Fig. 1) y en 1871 el de la *Soledad* o *Piedad*, el último de los realizados en el siglo XIX.

En los primeros años del siglo XX se sintió la necesidad de reformar la procesión del Santo Entierro⁵, convocándose para ello un concurso por parte del Sindicato de Iniciativas de Aragón, cuyas bases se hicieron públicas el día 7 de abril de 1909, manifestándose en el preámbulo de las mismas que el proyecto consistía en «transformar la procesión del Santo Entierro que la R.H. de la Sangre de Cristo verifica anualmente, procurando que, como ocurre en otras capitales de importancia, revista inusitada brillantez sin perder su propio carácter ni el de localidad que el tiempo ha consagrado»⁶. Se destacaba también que debía atenderse «la verdad histórica con expresión artística de los grupos o personajes que en aquella figuran, se propongan el orden, indumentaria, alumbrado, etc., que deba tener en lo sucesivo la citada procesión de nuevos pasos, modificación de aquellos de los actuales que lo requieran y cuales deban desecharse por no responder a los fines de que se hace mérito»⁷.

5. Del proyecto de reforma del Santo Entierro nos ocupamos en GARCÍA DE PASO REMÓN, A. & RINCÓN GARCÍA, W. (2011). *Jesus Nazarenus, Rex Judaeorum. El Proyecto para la Reforma de la Procesión del Santo Entierro de Zaragoza en 1910*. Zaragoza: Asociación para el Estudio de la Semana Santa.

6. Idem, p. 31.

7. Ibidem.

Podían concursar las personas que habían nacido en Aragón o tenían residencia desde hacía diez años por lo menos, en cualquiera de las tres provincias. Los proyectos presentados debían ir acompañados de planos, figurines, esquemas y todo aquello que lo hiciera más comprensible, debiendo dar para ello la Hermandad de la Sangre de Cristo todas las facilidades a quienes quisieran investigar la situación del Santo Entierro en aquellos años.

De los cinco proyectos presentados resultó ganador el presentado con el lema *JESUS NAZARENUS, REX JUDAEORUM*, obra del pintor Mariano Oliver Aznar (1863-1927)⁸. En la *Memoria* presentada por estos autores, se justifica su participación «en la convicción de haber interpretado el pensamiento que entraña la convocatoria del concurso», entendiendo que no se planteaba idear una procesión completamente nueva, sino reformar la actual, con el «objeto de representar por su orden, las escenas más culminantes de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo».

Concluido el proceso del concurso para la Reforma de la Procesión del Santo Entierro, la Hermandad de la Sangre de Cristo se encontró con un proyecto ganador y otros que recibieron su correspondiente «accesit», aportando todos ellos numerosas ideas para ordenar y mejorar la procesión del Santo Entierro, tanto proyectos de nuevos pasos procesionales como vestimentas para los distintos personajes que intervenían en la procesión, ajuar procesional, etc.

Aunque escasos los medios económicos con los que podía contarse para emprender proyecto de reformar, para lo que se acordó el 28 de marzo de 1910 que «se dirigiera una circular y se repartiera profusamente entre el pueblo invitándole a que diera limosnas o a que se subscribiera para entregar cantidades periódicas para aquel objeto y hacer además visitas particulares a las personas más pudientes, Autoridades y Corporaciones». Al finalizar el año 1910 la cantidad recaudada fue invertida en la realización del paso de la *Muerte y Redención*, del escultor Francisco de Borja, estrenado en 1911 y, posteriormente, el mismo artista realizaría el nuevo paso de la *Oración en el huerto* que figuró en la procesión del Santo Entierro de 1913, primera de las procesiones del Santo Entierro que intentó ajustarse al plan de Oliver y Nasarre.

8. Sobre Oliver Aznar ver: MONTAÑÉS FONTENLA, L. (1991). "Oliver Aznar, Mariano". En *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, Madrid: Antiquaria, tomo 7, pp. 113-115; GARCÍA LORANCA, A. & GARCÍA RAMA, J.R. (1992). *Pintores del siglo XIX*. Aragón, La Rioja, Guadalajara. Zaragoza: Ibercaja, pp. 194-201 y el *Catálogo de la Exposición Mariano Oliver Aznar. Pintura*, celebrada en el Centro Municipal de Iniciativas Culturales. Sala de Exposiciones, en Zuera, entre los días 22 de abril al 6 de mayo de 1995.

Durante la Segunda República, y en los años 1932, 1933 y 1934, en Capítulo general, la Hermandad de la Sangre de Cristo tomó el acuerdo de no celebrar la procesión del Santo Entierro. Por lo que se refiere a 1935, el 3 de abril los periódicos locales recogían la noticia de la restauración de todos los pasos procesionales para la procesión del Santo Entierro que debería celebrarse el Viernes Santo, 19 del mismo mes. En la noche del 9 al 10 de abril una o varias personas entraron en el almacén de pasos de la calle Monreal e intentaron quemar todos los pasos procesionales que se encontraban en el garaje, ya que algunos de ellos habían sido trasladados para prepararlos para la procesión, resultando muy dañado el de la *Entrada de Jesús en Jerusalén*.

Antes de la celebración de la procesión de aquel año 1935, y debido a la inseguridad reinante, se pusieron en huelga los terceroles que llevaban a hombros los pasos procesionales, siendo sustituidos por miembros de asociaciones religiosas y jóvenes, unas cuatrocientas personas, que se brindaron generosamente para portarlos en la procesión, durante la que fue hecha explotar una bomba de gran potencia, que sembró la alarma en los fieles que la integraban, pero no pudo en ningún momento interrumpir el desfile procesional que concluía, ya entrada la noche, en la iglesia de santa Isabel.

Comenzaba así, en 1935, el último período en el que puede dividir la historia de la procesión del Santo Entierro de Zaragoza, que llega hasta nuestros días, y en el que debe destacarse, por su importancia, la sucesiva creación de cofradías que, como filiales de la Hermandad de la Sangre de Cristo, tomaron a su cargo los pasos procesionales existentes, integrando y reavivando la tradicional procesión, además de organizar cada una de ellas sus procesiones particulares, colaborando todo ello a configurar la Semana Santa zaragozana.

La primera de las cofradías fundada fue la de Nuestra Señora de la Piedad y del Santo Sepulcro (1937)⁹, siguiendo la Hermandad de San Joaquín y de la Virgen de los Dolores y la cofradía de Jesús Camino del Calvario (1938); la de la Entrada de Jesús en Jerusalén (1939); las de las Siete Palabras y de san Juan y del Descendimiento de la Cruz y Lágrimas de Nuestra Señora (1940); del Señor Atado a la Columna (1941); de Nuestro Señor en la Oración del Huerto (1943); de Nuestro Padre Jesús de la Agonía y de Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos o del Silencio (1944); las de la Ins-

9. En esta relación hemos mantenido los nombres tradicionales de las cofradías que en algunos casos, en los últimos años, se han completado con la denominación de Real y otros títulos. En la segunda parte de este trabajo, cuando nos ocupamos de cada una de estas cofradías, nos referiremos a ellas con el nombre que usan en la actualidad.

titución de la Sagrada Eucaristía y del Prendimiento del Señor y el Dolor de la Madre de Dios (1947); del Santísimo Ecce Homo y de Nuestra Señora de las Angustias (1948); de la Coronación de Espinas (1951); de la Crucifixión del Señor y de san Francisco de Asís (1952); de Nuestra Señora de la Asunción y Llegada de Jesús al Calvario (1960); Hermandad de Cristo Resucitado y Santa María de la Esperanza y del Consuelo (1976); Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Señor Jesús de la Humildad entregado por el Sanedrín y de María Santísima del Dulce Nombre (1981, refundada en 1993); Cofradía de la exaltación de la Santa Cruz (1987); Cofradía de Jesús de la Humillación, María Santísima de la Amargura y san Felipe y Santiago el Menor (1992); Cofradía de Cristo abrazado a la Cruz y de la Verónica (1992) y Hermandad de Cristo despojado de sus vestiduras y Compasión de Nuestra Señora (2007).

La Esclavitud de Jesús Nazareno y la Congregación de Esclavas de la Virgen de los Dolores que figuraban ya en la procesión del Santo Entierro desde mediados el siglo XIX, se integrarán en 1940 y 1946 como filiales de la Hermandad de la Sangre de Cristo.

LOS PASOS DEL SANTO ENTIERRO EN LA ACTUALIDAD¹⁰

Después de ocuparnos brevemente de la historia de la secular procesión del Santo Entierro de Zaragoza, organizada por la Hermandad de la Sangre de Cristo, prestaremos nuestra atención a los pasos procesionales que en la actualidad figuran en ella, haciendo referencia, en todo caso, a las cofradías de las que son titulares y manifestando su autor y fecha de ejecución, describiendo su contenido iconográfico y su valor artístico.

Real Hermandad de Cristo Resucitado y Santa María de la Esperanza y del Consuelo

Fundada en 1976, da inicio esta Hermandad a la procesión del Santo Entierro, figurando en ella, solamente, su segunda titular, *Santa María de la Esperanza y del Consuelo*, imagen mayor que el natural tallada por el escultor zaragozano Jorge Albareda en 1981. No se trata, como en otras ocasiones, de una imagen de vestir, sino que es una talla directa, en madera de abedul de Finlandia, que representa a la Virgen como una mujer

10. Remitimos al lector interesado sobre los distintos pasos a las obras de referencia que hemos recogido en la nota 1 de este trabajo. Para los pasos del siglo XIX ver: RINCÓN GARCÍA, W. (1984). *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

próxima, cercana, como una mujer trabajadora de más de cuarenta años de edad, provista de una serena belleza. Viste túnica ceñida con faja a la cintura y lleva manto que echa sobre sus hombros y cae en su espalda. La madera base de la escultura fue tintada para dar mayor realismo a las vestimentas de talla que cubren el cuerpo de María, con túnica y manto de color verde, color que simboliza la esperanza. Su cabeza, ligeramente inclinada hacia abajo, se cubre ligeramente con un velo. En actitud de andar, con un pie adelantado, lleva sus brazos extendidos hacia delante, yendo al encuentro con su hijo resucitado, tal como sucede cada Domingo de Resurrección en la plaza de Nuestra Señora del Pilar en la ceremonia del Encuentro con la imagen de su hijo, obra también de Jorge Albareda, tallada en 1977 en madera de abedul de Finlandia que, por razones obvias, no figura en el Santo Entierro.

Cofradía de la Entrada de Jesús en Jerusalén

Cuando en 1938 fue fundada la Cofradía de la Entrada de Jesús en Jerusalén, no contaba la Hermandad de la Sangre de Cristo con ningún paso procesional que representara este momento triunfal de Jesús entrando solemnemente en Jerusalén en el Domingo de Ramos, al comiendo de su Pasión. El paso que había sido realizado por el escultor murciano, residente en Zaragoza, Antonio Palao Marco y estrenado durante la Semana Santa de 1863, había quedado parcialmente destruido en la noche del 9 al 10 de abril de 1935 cuando una o varias personas penetraron en el almacén de la Hermandad de la Sangre de Cristo, en la calle del Asalto, con la intención de quemar los pasos procesionales que allí se encontraban preparados para ser trasladados a la iglesia de san Cayetano con motivo de la cercana Semana Santa.

Desechada la idea de la restauración del paso quemado, pues algunas de sus imágenes no habían quedado en mal estado, y para sustituir el paso destruido por uno nuevo, convocó la Hermandad de la Sangre de Cristo en 1937 un concurso nacional al que se presentaron dos proyectos, resultando elegido en noviembre del mismo año el de los Hermanos Joaquín y José Albareda Piazuelo, de Zaragoza. Fue estrenado el Domingo de Ramos, 17 de marzo de 1940 (Fig. 2).

Consta el paso de nueve figuras de tamaño natural, sobrias y muy elegantes, esculpidas en roble de Flandes, centrando la composición la figura de *Jesús* montado sobre la burra en el momento de la entrada en la ciudad santa de Jerusalén. Viste túnica y manto y levanta su mano derecha en actitud de bendecir. Su sereno rostro se enmarca



2. Paso de la Entrada de Jesús en Jerusalén, Hermanos Albareda, 1940, almacén de pasos procesionales de la Hermandad de la Sangre de Cristo, Zaragoza.

por la barba y la larga melena de pelo moreno, casi negro. Rodean a Cristo otros personajes, entre los que podemos distinguir dos grupos. En primer lugar, el de los Apóstoles, que acompañan a Jesús caminando detrás de Él en el momento triunfal de la entrada en la ciudad de Jerusalén, que se concretan en tres, fácilmente de identificar dos de ellos, san Pedro, a la derecha de Cristo y san Juan, detrás de él, cerrando la composición, correspondiendo la tercera de las imágenes, en el lado izquierdo de Cristo, tal vez a san Andrés, hermano de san Pedro, o a Santiago el Mayor. El otro grupo lo forman los personajes que reciben a Jesús en Jerusalén, tal como narra en su Evangelio san Juan, testigo del triunfal momento. Hombres, mujeres y niños. De pie, en el lado derecho, una mujer que levanta con sus brazos exten-

didos a un niño que presenta a Jesús y en el izquierdo un hombre vestido al modo hebreo, con un bastón en su mano derecha y en actitud de caminar acompañando a Cristo. Delante de Jesús, dos figuras femeninas de rodillas. Una de ellas extiende su manto en el suelo ante su paso y la otra está en actitud de exaltación elevando sus brazos. La figura del niño que corre delante de Cristo, mirándole, fue la última incorporada al conjunto, pues todavía no estaba concluida el día 17 de marzo de 1940 cuando fue bendecido el paso procesional. La mayor parte de las figuras que rodean a Jesús portan en las procesiones palmones, cuyo movimiento, al andar el paso, acerca aún más al espectador la verosimilitud del momento representado escultóricamente¹¹.

11. Sobre la Cofradía de la Entrada de Jesús en Jerusalén y la obra de los Hermanos Albareda ver: RINCÓN GARCÍA, W. (2004). "Los Albareda y la Semana Santa de Zaragoza". *Tercerol: Cuadernos de investigación*, nº 8 (pp. 165-186).

Cofradía de la Institución de la Sagrada Eucaristía

Desde su fundación en 1946, y durante varias décadas, la Cofradía de la Institución de la Sagrada Eucaristía procesionó el paso de *El Cenáculo*, conocido vulgarmente como *La Cena*, propiedad de la Hermandad de la Sangre de Cristo para la que lo realizaron entre 1829 y 1830 los escultores Luis y Vicente Muñoz. Posiblemente se trataba, desde el punto de vista artístico, de uno de los pasos más flojos de la Semana Santa zaragozana que, en su conjunto, fue desechado en el proyecto de reforma de la procesión del Santo Entierro, de 1910, debido a Oliver y Nasarre y que fue objeto de una profunda restauración por parte de la nueva cofradía, haciendo nueva la imagen de Jesús, de pie, por encargo de los escultores Navarro, el escultor zaragozano Antonio Bueno Bueno.

Cuatro décadas después, en 1986, el paso titular fue sustituido por un nuevo conjunto encargado por la cofradía al escultor sevillano Elías García Rodríguez con las imágenes de los doce Apóstoles, sentados alrededor de una mesa, presidida por Jesús, de pie, en actitud de consagrar el vino. Se trata de imágenes de vestir, con cuerpo de candelero y cabeza, manos y pies tallados en madera de cedro policromada. Todas las imágenes visten túnica de distintos y vistosos colores. La imagen de Cristo original fue sustituida en el año 2000 por otra debida al también sevillano Miguel Ángel Domínguez, igualmente de vestir, con el cuerpo esculpido y los brazos articulados.

Desde el año 1991 esta cofradía completó sus desfiles procesionales con un segundo paso bajo la advocación del *Cristo del Amor Fraterno*, una imagen de Jesús, sedente, en actitud de bendecir el pan representando el momento de la institución de la Sagrada Eucaristía. Se trata de una obra del escultor murciano Antonio Labaña, quien en 2001 se ocupó también de su restauración. Los dos pasos son propiedad de la cofradía.

Cofradía de Nuestro Señor en la Oración del Huerto

El paso titular de esta Cofradía de Nuestro Señor en la Oración del Huerto le fue confiado a su fundación en 1942 por la Hermandad de la Sangre de Cristo, siendo entonces restaurado. Recoge el momento de la Oración de Jesús en el Huerto de los Olivos, de rodillas, con las manos entrecruzadas, mirando al cielo, con un expresivo rostro lleno de dolor, cuando es confortado por el ángel que le ofrece el cáliz de la amargura. Cerca de la figura de Jesús están las de los tres apóstoles que le habían acompañado, Pedro, Juan y Santiago, durmiendo plácidamente. El olivo es natural, encajándose ramas de

olivo en el tronco, que ya está colocado en el paso. Obra del escultor valenciano Francisco Borja, con la intervención de su discípulo Félix Burriel, fue estrenado en la Semana Santa de 1913, siendo restaurado por Francho Almai y Leticia Sanz, de Sacroa, con motivo de su centenario.

En el año 2004 fue estrenado el segundo de los pasos que porta procesionalmente la cofradía, la peana de *Nuestro Padre Jesús de la Oración*, con la imagen realizada por encargo de la cofradía por el escultor Manuel Martín Nieto, de Morón de la Frontera quien la talló en madera de cedro real, figura anatomizada, con la cabellera y barba tallada, dispuesta para ser cubierta con ropas. Obra de concepción barroca, figura la imagen de Cristo arrodillado, en actitud de orar, con los ojos ligeramente elevados al cielo y mostrando un rostro sereno y confiado.

Por último, en 2009 la cofradía incorporó a su patrimonio procesional el nuevo paso de *María Santísima de la Confortación*, obra del escultor sevillano Manuel Ángel Fernández Escobar, donada por un feligrés de la parroquia de Nuestra Señora del Portillo. Se trata de una imagen de candelero, de gran belleza y expresivo rostro.

Real Cofradía del Prendimiento del Señor y el Dolor de la Madre de Dios

El paso titular de la Cofradía del Prendimiento del Señor, confiado por la Hermandad de la Sangre de Cristo a la cofradía con motivo de su fundación en 1947, fue tallado un siglo antes, en 1847, por el escultor bilbilitano José Alegre y recuerda, en su composición, al que esculpiera Francisco Salzillo en 1765 para la procesión de Murcia.

Se compone de ocho figuras de tamaño natural, talladas en madera, policromadas y estofadas, y reproduce el momento del *Prendimiento del Señor* en el huerto de los olivos, del beso de Judas a Cristo, vestido con amplia túnica y manto a la manera hebrea, y del temor de Malco quien yace en el suelo en una actitud muy forzada después de haberle cortado la oreja san Pedro, que escucha las palabras de recriminación de Cristo y baja el brazo con el que sostiene la espada. Una serie de soldados, en diversas actitudes, rodean a las figuras principales.

Desde la fundación de la cofradía se tuvo la idea de hacer un segundo paso que representara el *Dolor de la Madre de Dios*, la tristeza de la Virgen por el prendimiento de Jesús, lo que fue una realidad en el año 1952 cuando comenzó a procesionarse una bella imagen de Dolorosa que se encontraba en el retablo del Santo Cristo de la iglesia de santo Tomás de Aquino, del colegio de las Escuelas Pías. Sin haberse podido

documentar, se considera obra del escultor zaragozano Carlos Palao Ortubia, y puede fecharse en los primeros años del siglo XX. De tipo maniquí, se cubre con rica túnica y manto, todo ello bordado, y sobre el pecho lleva un corazón de plata traspasado por siete espadas y en su mano una corona de espinas. Luce también una corona riquísima de plata y pedrería.

En 2013 figuró por primera vez en la Semana Santa zaragozana el tercero de los pasos de esta cofradía, la imagen de *Nuestro Padre Jesús cautivo*, que narra el momento en el que Jesús, prendido, y abandonado por todos, comienza a caminar hacia Jerusalén. Es obra del escultor sevillano Mario Zambrano Pareja y se trata de una talla de tamaño natural, realizada en madera de cedro real, que se cubre con una sencilla túnica. La cintura y las manos van atadas con soga por delante.

Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Señor Jesús de la Humildad entregado por el Sanedrín y de María Santísima del Dulce Nombre

Fundada esta hermandad en 1981 y refundada en 1993, un año más tarde estrenó el paso procesional titular con la expresiva imagen de *Nuestro Señor Jesús de la Humildad*, obra del escultor sevillano Francisco Berlanga de Ávila, talla anatómica completa, realizada en pino de Flandes y policromada, que se cubre con túnica blanca de terciopelo y lleva un cordón dorado, que le rodea el cuello y le baja por el pecho atándole las manos, y un ceñidor de cinco vueltas de cordón dorado. En el año 2003 se completó el paso con las imágenes de Caifás y de un soldado romano, obras del mismo escultor Francisco Berlanga de Ávila.

El paso de la segunda titular de la cofradía, *María Santísima del Dulce Nombre*, incorpora una imagen de esta advocación, obra del mismo escultor Francisco Berlanga de Ávila, realizada en 1994. Se trata de una imagen de candelero, con cabeza y manos talladas en madera de cedro, que va vestida habitualmente en la salida procesional con saya de brocado blanco y oro y manto de terciopelo azul cobalto.

Real, Pontificia, Antiquísima y Penitencial Cofradía del Señor atado a la columna y de Nuestra Señora de la Fraternidad en el Mayor Dolor

Aunque los orígenes de esta cofradía se encuentran en 1804, su incorporación a la Semana Santa zaragozana, como filial de la Hermandad de la Sangre de Cristo tuvo

lugar en 1940, dando inicio a sus desfiles procesionales en la Semana Santa de 1941. En aquel momento, y como paso titular, le fue confiado por la Sangre de Cristo el paso de *Los Azotes* o *La Flagelación*, conjunto de cuatro imágenes que narraban el momento de la flagelación de Cristo atado a la columna por dos sayones en presencia de un romano. La imagen del Señor atado a la columna era obra del escultor Tomás Llovet, quien la realizó en 1818 y las de los flageladores y la del soldado romano se debían a Francisco Borja, quien las realizó en 1917 con motivo de una restauración del paso que participó en las procesiones de la cofradía hasta 1969¹².

En 1949 estrenó la cofradía una bellísima e impresionante imagen de *Jesús*

atado a la columna, obra realizada por el escultor zaragozano José Bueno Jimeno. Sus dimensiones son extraordinarias y se trata de la de mayor monumentalidad de todas las figuras de los pasos procesionales zaragozanos. Es la imagen de un hombre joven, atado a una columna de mediano tamaño y en actitud de caerse hacia adelante, en un forzado ademán de gran expresividad, recordando obras de Miguel Ángel en las que predomina su típica «terribilidad» (Fig. 3).

El nuevo paso de *La Flagelación* se incorporó a la procesión en 1998 y es obra del escultor murciano Antonio Hernández Navarro. Aparece en primer plano la figura de Jesús con las manos atadas a una columna baja, mientras que es azotado por un sayón, desnudo de cintura para arriba. Otras dos figuras completan la escena.

Desde hace algunos años participa en la procesión una imagen de *Jesús atado a la columna*, propiedad de las religiosas del convento de santa Inés donde tuvo lugar la



3. Paso de Jesús atado a la columna, José Bueno Jimeno, 1949, iglesia de Santiago, Zaragoza.

12. La imagen de *Jesús atado a la columna* que está actualmente en la capilla de Hermandad de la Sangre de Cristo en la iglesia de santa Isabel.

histórica fundación de la cofradía en 1804. Se trata de una bellísima imagen, tallada en madera y policromada, que puede fecharse en los años finales del siglo XVI o en los primeros del siguiente.

Por último, y para completar los pasos procesionales de esta cofradía, nos ocuparemos del de *Nuestra Señora de la Fraternidad en el Mayor Dolor*, con una expresiva imagen de la Virgen, de vestir, realizada en 1991 por el escultor sevillano Pedro García Borrego, afincado en Gijón.

Cofradía de la Coronación de Espinas

En las procesiones de esta *Cofradía de la Coronación de Espinas*, fundada en 1951, figura en primer lugar una magnífica imagen de medio cuerpo del *Ecce Homo*, obra de finales del siglo XVIII del platero zaragozano Pedro Fuertes, siguiendo el modelo del escultor Manuel Guiral.

El paso titular, entregado por la Hermandad de la Sangre de Cristo a la cofradía con motivo de su fundación, fue realizado en 1903 por el escultor valenciano Francisco Borja, contando al parecer con la colaboración de algunos de sus discípulos. En el programa publicado por la cofradía en 1975, con motivo de sus Bodas de Plata, se atribuyen las esculturas del paso a los siguientes escultores: la de Cristo, a Francisco de Borja; la del soldado romano que lo corona, a un oficial valenciano apodado «el Chono»; el judío o sayón a José Bueno y el otro soldado, a Enrique Anel. En la segunda década del siglo XX se colocó la figura del centurión, obra del escultor zaragozano Félix Burriel.

Desde el punto de vista artístico es un conjunto en el que destacan primorosamente talladas las imágenes de Cristo y del centurión, aunque todas ellas están trabajadas dentro de la línea expresionista, muy de acuerdo con la intención de los escultores en la realización de estas obras con destino a pasos procesionales.

Cofradía del Santísimo Ecce Homo y de Nuestra Señora de las Angustias

Desde la fundación de la cofradía en 1948 y hasta 1967, fue procesionado como paso titular uno que era propiedad de la Hermandad de la Sangre de Cristo, en el que des-

tacaba la bellísima imagen de *Cristo*¹³, realizada en 1818 por el escultor Tomás Llovet, acompañada por las de Pilato y un soldado romano, obras de Francisco Borja en 1903.

El actual titular de la cofradía es una magnífica imagen del *Ecce Homo*, de finales del siglo XV, sin lugar a dudas la de mayor interés artístico de toda la Semana Santa de Zaragoza (Fig. 4). Venerada secularmente en la iglesia parroquial de san Felipe y Santiago el Menor, donde fue descubierta en 1685, cuando se limpiaba el retablo mayor de la iglesia, salió procesionalmente por primera vez en 1967.

Se trata de una talla anónima de madera de roble, de poco más de un metro y medio de altura, datada entre 1485 y 1490 por Carmen Lacarra¹⁴, quien la considera obra del norte de Europa, muy probablemente holandesa. Abbad Ríos la describe así: «la imagen está sentada sobre un poyo que figura ser de piedra; el cuerpo, ligeramente desviado hacia la derecha; la cabeza, con una inclinación mayor; las piernas, retrasada la izquierda en relación con la derecha. La expresión del rostro refleja la intensidad del sufrimiento espiritual y físico padecido en esos momentos; el cabello cae abundante sobre los hombros y se parte en rizos muy menudos; la barba y el bigote, poblados; la boca, entreabierta, deja ver saliva en sus comisuras. La corona de espinas está hecha con ramas punzantes talladas en la misma madera de la cabeza. El cuello ayuda a expresar y aumentar esta sensación de angustia y de dolor por medio de los salientes tendones, que el artista ha sabido colocar en estado de violencia. Todo el resto de la



4. Paso del *Ecce Homo*, anónimo, c. 1485-1490, iglesia de san Felipe y Santiago el Menor, Zaragoza

13. La imagen del *Ecce Homo* está actualmente en la capilla de Hermandad de la Sangre de Cristo en la iglesia de santa Isabel.

14. Esta historiadora denomina a esta imagen como *Cristo sentado esperando la muerte*. LACARRA DUCAY, M.C. (1991). "Cristo sentado esperando la muerte". En *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Catálogo de la exposición en san Juan de los Panetes, Lonja y Palacio Arzobispal, Zaragoza, 5 de octubre de 1991 - 6 de enero de 1992. Zaragoza, p. 518.

figura está modelado con intención de aumentar la impresión de dolor de la cabeza y dar un hondo sentido trágico, por eso el tronco aparece abultado por los tormentos, hundido el esternón, y las costillas se transparentan a través de la piel. Los brazos son membrudos y sarmentosos, como las manos, que, atadas por una gruesa soga, sostienen la caña. Los paños que caen sobre la rodilla derecha, hasta el suelo, son rígidos, angulosos y acartonados y se parten en pliegues muy convencionales y menudos»¹⁵. Fue restaurada en 1992.

Cofradía de Jesús de la Humillación, María Santísima de la Amargura y san Felipe y Santiago el Menor

Fundada la cofradía en 1992, no será hasta el año 2002 cuando se adquiriera a la Hermandad del Santo Cristo Redentor y Nuestra Señora de la Soledad de Badalona, una imagen de Jesús para titular, anónima de finales del siglo XIX, de vestir, con peluca de pelo natural, que fue restaurada por el malagueño José Dueñas Rosales. De notable serenidad, lleva las manos atadas.

La imagen para el paso cotitular, de *María Santísima de la Amargura*, fue adquirida por la cofradía en 1999 y se trata también de una obra anónima, de finales del siglo XIX, de vestir, que fue restaurada por el taller «Restauro Aragón». Con los ojos mirando al cielo, entrelaza su manos como señal de dolor y de impotencia.

Muy Ilustre y Antiquísima Cofradía de la Esclavitud de Jesús Nazareno y Conversión de Santa María Magdalena

Fundada esta esclavitud en 1759, al ser cerrado durante el Trienio Liberal el convento de Trinitarios Descalzos donde tenía su sede, se trasladó a la Real Capilla de santa Isabel (san Cayetano), en la que estuvo hasta el año 1943, pasando entonces a la iglesia de san Miguel de los Navarros, donde permanece en la actualidad.

Su imagen titular, de *Jesús Nazareno*, es una de las más antiguas de las que figuran en la Semana Santa zaragozana. Se trata de una obra anónima que puede fecharse en los años finales del siglo XVI. De talla natural, se trata de una imagen de maniquí, con

15. ABBAD RÍOS, F. (1946). "Estudios del Renacimiento aragonés. III". *Archivo Español de Arte*, n.º. 75 (pp. 217-227), pp. 217-218.



5. Paso de Jesús camino del Calvario, Tomás Llovet, 1818, basílica-parroquia de santa Engracia, Zaragoza.



6. Paso de la Llegada de Jesús al Calvario, Tomás Llovet, 1828-1829, almacén de pasos procesionales de la Hermandad de la Sangre de Cristo, Zaragoza.

cabeza, manos y pies tallados, vestida con túnicas de terciopelo morado y peluca de pelo natural. En su cara se ponen de manifiesto los rasgos del dolor y del sufrimiento humano, después de los terribles suplicios a los que había sido entregado.

El segundo paso procesional de la *Conversión de santa María Magdalena*, es obra del escultor murciano Francisco Liza Alarcón, y fue estrenado con motivo de la Semana Santa de 1991. Con recuerdos salzillescos, representa el diálogo entre Jesús y María Magdalena en Betania, cuando ungió los pies del Señor con perfume, momento en el que se convierte y se arrepiente de su vida anterior.

Cofradía de Jesús camino del Calvario

En 1938, cuando se fundó la cofradía, la Hermandad de la Sangre de Cristo le confió la custodia del paso de *Jesús Camino del Calvario* o de *La Verónica* que constaba de cinco figuras, todas ellas talladas en madera policromada: Jesús con la cruz a cuestras, obra de Tomás Llovet en 1818 y la Verónica, el Cirineo, un soldado y un hebreo, todas ellas de Pedro León realizadas en 1823. En 1958 fueron eliminadas las figuras que rodeaban

la imagen de Jesús, quedando solamente esta, con pelo natural y vestida con túnica de terciopelo. Hasta 1974 estuvo depositada en la capilla de la Sangre de Cristo de la iglesia de santa Isabel y desde este año, recibe culto público en la basílica-parroquia de Santa Engracia (Fig. 5).

El segundo paso procesional representa *La caída del Señor* y fue regalado en 1941 por doña Romana Mercier Landaia, familiar de los hermanos fundadores Arruebo Mercier. Se trata de una obra de los talleres Castellanas de Olot, inspirado en el lienzo de Rafael, conocido como *El pasmo de Sicilia*, y constaba originalmente de ocho figuras, siendo reformado por los Hermanos Albareda en 1966, eliminando las figuras de dos soldados romanos.

Por último, nos ocuparemos de un tercer paso, el más reciente, concluido para la Semana Santa de 2013, que representa a *Jesús en su primera caída*, obra del escultor sevillano Manuel Reina Infante, con Jesús arrodillado, mirando de frente y soportando el peso de la cruz, apoyando en el suelo la mano izquierda, con impresionante tensión.

Cofradía de Cristo abrazado a la Cruz y de la Verónica

Fundada esta cofradía en 1992, en este mismo año encargó al escultor Daniel Clavero, granadino afincado en Zaragoza, la realización de su paso titular, con dos imágenes de candelero, para vestir, representando a *Jesús*, abrazado a la cruz, y *la Verónica*, que fueron modificadas en 2001 por Ramón Marzal, afectando tanto a la estructura del candelero como a la policromía. Representa el momento en el que, camino del Calvario, tras la primera de las caídas, Jesús se pone de pie y abraza la cruz. Junto a Él la imagen de la Verónica, quien le ha reconfortado en el dramático trance y que presenta el lienzo donde ha quedado plasmado el rostro de Jesús. Ambas imágenes van ricamente vestidas.

Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción y Llegada de Jesús al Calvario

El paso titular de la *Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción y Llegada de Jesús al Calvario*, fundada en 1953, que representa el momento de la llegada al Calvario, cuando comenzó el despojo de las vestiduras de Jesús, entre dos soldados, mientras que otro le ofrece un vaso que contiene hiel y vinagre, fue también conocido como el paso de *La Copa* o de *Hiel y Vinagre*. Obra del escultor alcañizano Tomás Llovet, le fue encargado por la Hermandad de la Sangre de Cristo en 1828, figurando en la procesión del Santo

Entierro de 1829 (Fig. 6). En el año 1860 constaba de seis imágenes y, con posterioridad, en 1910, solo contaba con cuatro, desconociéndose el momento en el que fueron suprimidas las dos restantes que lo completaría. En el año 1946 fue restaurado muy acertadamente por los Hermanos Albareda.

Hermandad de Cristo despojado de sus vestiduras y Compasión de Nuestra Señora

Fundada esta cofradía en 2007, su imagen titular de *Cristo despojado de sus vestiduras* es una talla de cuerpo entero, realizada en madera de cedro y policromada por los imagineros del Arte Sacro de Madrid, de talla natural, vestida con túnica de terciopelo que, de acuerdo con su advocación, queda en la cintura, presentando el torso desnudo. Esta imagen está expuesta al culto público en la iglesia de san Juan de los Panetes, templo en el que radica la sede canónica de la hermandad.

Cofradía de la Exaltación de la Santa Cruz

Fundada en 1987, tras procesionar los primeros años con imágenes de *Cristo* que no eran de su propiedad, particularmente una las religiosas agustinas de santa Mónica, fue encargado el paso titular al escultor zamorano Ricardo Flecha Barrio, siendo estrenado en la Semana Santa de 1993. Tallado en madera de tilo policromada, consta de la imagen de Cristo crucificado en el momento de ser alzada la cruz que se ladea hacia el lado derecho, e interviniendo en este acto tres figuras, que se identifican con las edades del hombre. Uno tira con soga desde el frente, otro empuja con el hombro bajo el madero y un tercero que hurga con una barra en el agujero para que entre la Cruz. Se trata de imágenes de marcado carácter expresionista, propias de la imaginería castellana.

Cofradía de las Siete Palabras y de san Juan Evangelista

Cuando fue fundada en 1940 la Cofradía de las Siete Palabras y de San Juan Evangelista comenzó a procesionar, como paso titular, el conocido como *El Calvario* o *La Crucifixión*, propiedad de la Hermandad de la Sangre de Cristo, obra de José Alegre, tallado en 1841, del que nos ocuparemos al tratar de la cofradía de la Crucifixión, de la que es titular desde su fundación en 1952.



7. Paso de la Tercera Palabra, Félix Burriel, 1948-1950, Real Capilla de Santa Isabel de Portugal (San Cayetano), Zaragoza.

En 1948 estrenó las Siete Palabras un nuevo paso correspondiente a la Tercera Palabra, *Mujer, he ahí a tu hijo. Hijo, he ahí a tu Madre*, obra del escultor zaragozano Félix Burriel, aunque en aquella ocasión solamente procesionó con la imagen de Cristo, tallada sobre madera de ciprés de un viejo molino de aceite, sobre una cruz realizada con madera de pino de Castilla (Fig. 7). Con posterioridad, en 1950, se completó el paso con otras dos imágenes de la Virgen y de san Juan, labradas en pino Flandes y talladas las manos y cabeza en madera de ciprés. Las dos imágenes restantes, de María Magdalena y María Cleofás, contempladas en el proyecto original del escultor, no se llegaron a realizar, aunque Félix Burriel modeló los bocetos en escayola

de estas figuras. Las imágenes de este paso procesional reciben culto a lo largo de todo el año en una de las capillas de la iglesia de santa Isabel.

En el deseo de completar plásticamente las Siete Palabras, que fue uno de los objetivos fundacionales de la cofradía, en 1989 se estrenó el paso correspondiente a la Quinta Palabra, *Tengo Sed*, obra del escultor murciano Francisco Liza, en el que figura la imagen de Cristo crucificado y, a sus pies, un sayón que ofrece a Jesús vinagre y hiel, un soldado romano y María Magdalena abrazada a la Cruz.

En la mañana del Viernes Santo de 2014 fue estrenado un nuevo paso procesional, en este caso el que representa la Séptima Palabra, *Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu*, obra del escultor sevillano, Juan Manuel Miñarro López. De tamaño natural y de tres clavos, con paño de pureza cordiforme, la imagen está realizada en madera de cedro y estilísticamente enlaza con la tradición de la escuela sevillana, de la que su autor es un magnífico representante. En la cabeza, cuyo rostro es de un profundo realismo, con los ojos elevados al cielo y boca entreabierta que permite ver los dientes de marfil, se encaja una corona removible de espino trenzado. La conseguida policromía,

de acuerdo con la tradición sevillana, viene a potenciar el naturalismo de la imagen de Cristo colocada sobre una cruz arbórea (Fig. 8).

Con anterioridad a la imagen de Miñarro, fue adquirida en 2001 en los Talleres Dorrego Escultura Tallada, S.L. de Arganda del Rey, Madrid, una imagen de Cristo crucificado, todavía vivo, en el momento de pronunciar la Séptima Palabra. Está tallada sobre abedul americano, de color rojo intenso y clavada sobre una cruz arbórea. Es portada procesionalmente sobre una peana, y a lo largo del año recibe culto en la iglesia de san Gil Abad de Zaragoza.

Cofradía de Nuestro Padre Jesús de la Agonía y de Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos o del Silencio

En 1944 se fundó en la parroquia de san Pablo la Cofradía de Nuestro Padre Jesús de la Agonía y de Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos o del Silencio que, desde el primer momento comenzó a procesionar una magnífica imagen del *Santo Cristo de la Agonía*, de gran veneración en la parroquia. Se trata de una bellísima imagen de *Cristo en la cruz*, tallada en madera, que data de 1588, atribuyéndose su autoría al escultor Jerónimo Nogueras¹⁶ y la policromía al pintor Rolam de Moix. De esbeltas proporciones, destacan en ella el rostro, con las huellas del dolor y la asfixia de los últimos momentos de su vida, con la boca entreabierta y los ojos casi cerrados elevados hacia el cielo en el momento supremo de su entrega al Padre (Fig. 9).

En 1953, y con el fin de acompañar a la imagen del *Santo Cristo de la Agonía*, y como cotitular, se encargó al escultor Jacinto Higuera Cátedra la realización de una imagen de la Virgen en su advocación de *Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios dolorosos*, con la idea de que fuese una imagen distinta a las otras *Dolorosas* que ya figuraban en las procesiones de la Semana Santa zaragozana. Por sus vestiduras blancas muy pronto se le comenzó a conocer como la *Virgen Blanca*.

Se trata de una bellísima imagen de la Virgen, en el momento supremo de la muerte de su hijo, al pie de la cruz, con una expresión verdaderamente impresionante, que, sin llegar a lo trágico, testimonia el dolor de la Madre de Dios, dentro de una inigualable belleza. Mide 1,80 metros de altura y fue policromada por la pintora madrileña Marisa

16. SALA VALDÉS, M. (1933). *Estudios histórico artísticos de Zaragoza*. Zaragoza: Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis, p. 269.



8. Paso de la Séptima Palabra, José Manuel Miñarro, 2014, basílica de Nuestra Señora del Pilar, Zaragoza.



9. Paso del Santo Cristo de la Agonía, Jerónimo Nogueras, 1588, iglesia de san Pablo, Zaragoza.

Roeset. Tiene los brazos articulados, para moverlos con comodidad cuando se viste. Ambas imágenes reciben culto en la capilla que la cofradía posee en el trascurso de la iglesia parroquial de san Pablo.

Cofradía de la Crucifixión del Señor y de San Francisco de Asís

El paso procesional titular de esta cofradía, denominado *El Calvario*, *La Crucifixión* o *Longinos*, fue tallado para la Hermandad de la Sangre de Cristo en 1841 por el escultor bilbilitano José Alegre, y desde 1940 hasta la Semana Santa de 1951 fue procesionado por la Cofradía de las Siete Palabras y de San Juan Evangelista, pasando en 1952 a la nueva Cofradía de Crucifixión del Señor y de San Francisco de Asís.

Se trata de un magnífico conjunto, para cuya composición, el escultor Alegre pudo inspirarse en una pintura de Pedro Pablo Rubens, del mismo asunto, que se conserva en el Museo Real de Amberes. De notable aspecto, se representa el monte Calvario, sobre el que se disponen tres grandes cruces. En la del centro está la imagen de Je-

sucristo, de tamaño natural, como el resto de las figuras, y en ambos lados, otras dos cruces con los dos ladrones. Bajo la cruz de Cristo, de pie, se encuentran las imágenes de la Virgen María y de san Juan, una a cada lado, y frente a ellos, cerrando el conjunto por delante, la figura de Longinos, sobre un caballo blanco, en el momento de dar la lanzada a Cristo. Las figuras fueron totalmente restauradas en el año 2005 por la «Escuela Práctica de Restauro».

Cofradía del Descendimiento de la Cruz y Lágrimas de Nuestra Señora

Con motivo de la fundación en 1940 de la Cofradía del Descendimiento de la Cruz y Lágrimas de Nuestra Señora, le fue confiado por la Hermandad de la Sangre de Cristo un paso de su propiedad que representaba el *Descendimiento de la Cruz*. Este paso fue esculpido en el año 1847 por el escultor bilbilitano José Alegre, estableciéndose una notable relación iconográfica con el lienzo del mismo tema, obra de Pedro Pablo Rubens, que se conserva en la catedral de Amberes.

Se compone el paso de siete figuras, todas ellas de tamaño casi natural, dispuestas para componer una de las escenas más importantes de la iconografía de la Pasión de Cristo, que narra el momento en que es bajado de la cruz el cuerpo muerto de Jesucristo, ante la mirada de la Virgen Santísima, en su advocación de la Virgen de las Lágrimas. Sobre la cruz, y en sendas escaleras, están colocadas las imágenes de José de Arimatea y un joven (tal vez Longinos) que descuelgan, sirviéndose de un lienzo blanco, el cuerpo de Cristo, que es recogido por Nicodemos, san Juan y santa María Magdalena.



10. Paso del Descendimiento de la Cruz, José Alegre, 1847, almacén de pasos procesionales de la Hermandad de la Sangre de Cristo, Zaragoza.

Se trata de un paso de gran monumentalidad, posiblemente uno de los más grandes de los procesionales de la Semana Santa zaragozana y uno de los más bellos en cuanto al trabajo escultórico (Fig. 10).

En 1944 fue restaurado en su totalidad, siendo nuevamente estofadas las vestiduras de las imágenes, y en 1996, cuando se recuperó la policromía original.

Una década después de fundarse la cofradía recibió de don Arturo Guillén Urzáiz la donación de una cara de una Virgen Dolorosa, atribuida por unos a la escuela de Salzilla y por otros a la escuela malagueña del siglo XVIII, que los Hermanos Albareda adaptaron a un maniquí creado por ellos, con pies y manos, integrándose la imagen en las procesiones de la cofradía con la advocación de Nuestra Señora de las Lágrimas pues, tratándose de una cofradía fundada por una Congregación Mariana, no podía faltar la imagen de una Virgen. La imagen procesiona ricamente vestida, bajo palio, siendo esta la primera advocación mariana de la Semana Santa de Zaragoza que procesionó de este modo.

Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad y del Santo Sepulcro

La Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad y del Santo Sepulcro, constituida el 1 de marzo de 1937, fue la primera de las cofradías penitenciales creadas en Zaragoza como filiales de la Hermandad de la Sangre de Cristo tras los desórdenes ocurridos en la Semana Santa de 1935 y la huelga de los terceroles o portadores de pasos, tomando como paso titular la magnífica imagen de la *Virgen de la Piedad*, propiedad de la mencionada Hermandad, que se encontraba al culto en uno de los altares de la iglesia de santa Isabel.

La imagen de la *Virgen de la Piedad* es obra del escultor murciano Antonio José Palao Marco, que fue director de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, y fue realizada por encargo de doña Ana Falcón Bravo de Almech quien, con fecha de 18 de octubre de 1870, comunicaba a la Hermandad que había encargado al escultor Antonio Palao la talla de la imagen de *La Soledad*, en la que se representaba a la Madre de Dios al pie de la Cruz con su Hijo en los brazos después del Descendimiento y deseaba hacer donación de la misma a la Hermandad, solicitando de la misma que estuviese siempre expuesta a la veneración en uno de los altares de la iglesia de san Cayetano.

Concluida la talla de la nueva imagen fue bendecida en el palacio arzobispal el Domingo de Ramos, 2 de abril de 1871, por el titular de la diócesis, cardenal don Ma-

nuel García Gil, siendo conducido el paso, en la misma tarde del Domingo de Ramos, a la iglesia de san Cayetano desde donde saldría en procesión integrado en el Santo Entierro de la tarde del Viernes Santo.

La imagen de Palao para Zaragoza aparece estrechamente vinculada a la *Virgen de las Angustias*, obra de Francisco Salzillo, de la iglesia de san Francisco de los PP. Escolapios de Yecla, localidad natal de Palao, estableciéndose con ella muy pocas diferencias, aunque el grupo de Zaragoza se nos presente más sereno, sin el dramatismo imperante en las obras de Salzillo (Fig. 11). Aparece la Virgen sentada sobre un peñasco,



11. Paso de la Piedad, Antonio Palao, 1871, Real Capilla de Santa Isabel de Portugal (San Cayetano), Zaragoza,

revestida con rica túnica ceñida en la cintura y amplia capa, con capucha que también cubre su cabeza elevada, con sus ojos llorosos –con un sereno dolor– clavados en el cielo, implorantes. Sus manos se abren vacías, impotentes. El cuerpo de Cristo aparece sentado en tierra, apoyando su cabeza yerta sobre la rodilla derecha de la Virgen y manteniendo los brazos caídos. El derecho a lo largo de su costado –sin el ángel que se lo sostenía en los pasos de Salzillo– y el izquierdo entre los plegados de la túnica de su Madre, entre sus piernas. Su cuerpo desnudo tan sólo aparece cubierto por el paño de castidad. Sangra abundantemente por la herida de su costado. Todo el grupo se coloca sobre un terreno abrupto, tallado, al igual que la imagen, en madera, sobre el que aparece la cartela con la inscripción «Jesús Nazareno, Rey de los Judíos» en hebreo, griego y latín, semitallada la corona de espinas, además de los clavos y las tenazas como símbolos pasionarios. Está firmada y fechada en el lado derecho de la peana: «A. PALAO. Escultor. 1871».

El conjunto fue restaurado y estofado por los Hermanos Albareda en el año 1939, siendo nuevamente remozado por los mismos artistas en 1961 y, posteriormente, en 1994 y, por último, sometido a un importante proceso de restauración durante los últimos meses de 2013 y primeros de 2014, a cargo de Franchó Almagu y Leticia Sanz, de Sacroa¹⁷.

En 1941 la cofradía de la Piedad incorporó a sus procesiones el Santo Cristo de la Piedad, que se venera desde 1660 en la Capilla de la Santa y Real Hermandad de Nuestra Señora del Refugio y Piedad de Zaragoza. Se trata de una magnífica talla en madera de pino, policromada, que representa a Cristo muerto, con tres clavos y paño de castidad anudado al lado izquierdo. Parece ser obra del siglo XVII y se ha atribuido a Juan de Mesa o a alguno de sus discípulos. Fue restaurado entre 1985 y 1986.

Congregación de Esclavas de María Santísima de los Dolores

Fundada en 1866, esta Congregación de Esclavas de María Santísima de los Dolores saca procesionalmente una magnífica imagen de la *Virgen de los Dolores*, titular de esta congregación, de la que desconocemos el autor y la fecha de su talla. Se trata de una Virgen que, por ir vestida, tan sólo manifiesta exteriormente y trabajadas a la perfección la cara y las manos, y por ello es muy difícil, sin documentación, atribuirla a un escultor o a una época concreta, ya que estas características escultóricas perviven desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Podría haberse realizado en los últimos años del siglo XIX o a principios del XX y encaja estilísticamente dentro de la manera de hacer de los afamados escultores Antonio y Carlos Palao, padre e hijo, que trabajaron activamente en Zaragoza. Comenzó a salir procesionalmente el año 1946.

Hermandad de san Joaquín y de la Virgen de los Dolores

Fue en 1937 cuando la Antiquísima Cofradía del Patriarca san Joaquín, de mercaderes comerciantes de Zaragoza, fundada en 1522, se convirtió en cofradía penitencial filial de la Hermandad de la Sangre de Cristo, comenzando a procesionar, como titular, una bella imagen de la *Virgen de los Dolores*, propiedad de la Hermandad de la Sangre de

17. De esta obra de Palao nos ocupamos en: RINCÓN GARCÍA, W. (1984). *El escultor Antonio Palao*. Murcia: Academia de Alfonso X el Sabio, pp. 145-154; y RINCÓN GARCÍA, W. (2000). "El escultor Antonio Palao y la Semana Santa de Zaragoza". *Tercerol: Cuadernos de Investigación*, nº. 5 (pp. 61-75).

Cristo, obra de Antonio Palao Marco, realizada en 1856, que en aquellos momentos se encontraba al culto en la capilla de Hermandad de la Sangre de Cristo, en la iglesia de santa Isabel y que, en la actualidad, se encuentra en la capilla de la cabecera, en el lado de la Epístola, del mismo templo.

Años más tarde, en 1949 fue estrenada una nueva imagen que había sido encargada al artista granadino Manuel José Calero Arquellada y que fue costeada por el matrimonio de don Victoriano Zapatero y doña Ascensión Gargallo, al celebrar sus bodas de plata matrimoniales. Regaló también este matrimonio una bella túnica de terciopelo y un manto bordado en oro para cuando la imagen estuviera en el altar. Destaca de esta imagen, de vestir, su rostro, lleno de dolor y amargura, que recuerda a las imágenes dolorosas andaluzas, lógica trasposición de la tierra de origen del escultor.

La imagen de la *Virgen de los Dolores* recibe culto en la capilla de Hermandad de la Sangre de Cristo en la iglesia de santa Isabel, en una hornacina situada encima del Santo Cristo de la Cama.

En el paso procesional, debajo de la imagen de la Virgen, figura un busto de *san Joaquín*, cotitular de la Hermandad, trabajado en cobre repujado, regalado en 1951 por el mismo escultor Calero a la Hermandad.

Muy Ilustre, Antiquísima y Real Hermandad de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Madre de Dios de Misericordia

Cierra la procesión del Santo Entierro la Muy Ilustre, Antiquísima y Real Hermandad de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Madre de Dios de Misericordia con la carroza del *Santo Cristo de la Cama*, portado por los hermanos de la Hermandad, de la sección de Cama.

Desde el siglo XVII estaba instituida en la iglesia conventual de san Francisco de Zaragoza la Hermandad de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Madre de Dios de Misericordia, encargada de la celebración de los actos piadosos de la Semana Santa de Zaragoza y fiel guardiana de una de las imágenes más veneradas de la ciudad: el Santo Cristo de la Cama¹⁸. En su capilla estaba depositada esta imagen dentro de una urna

18. Sobre el Santo Cristo de la Cama ver: ANSÓN NAVARRO, A.; GARCÍA BELENGUER BARBEIRA, J.; GONZALO TIL, J.; MARÍN ARRUEGO, N.; NAVARRO VILLAR, S.; PARDOS SOLANAS, C.; RINCÓN GARCÍA, W. & RODRÍGUEZ GUILLAMÓN, E. (2010). *El Cristo de la Cama de la Hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza*. Zaragoza: Colección Redobles, Asociación Cultural Redobles.



12. Paso del Santo Cristo de la Cama, anónimo siglo XVII, y Antonio Palao, 1855-1856, Real Capilla de Santa Isabel de Portugal (San Cayetano), Zaragoza.

de plata que no pudo ser salvada de la destrucción del edificio por las tropas francesas en los primeros días de febrero de 1809. El día 17 de aquel mes de febrero, una mujer zaragozana llamada María Blánquez, junto con cuatro hombres, entró en las ruinas de la iglesia de san Francisco y de entre ellas extrajo la imagen del Santo Cristo, que fue trasladada al templo del Pilar y depositada junto a la Virgen; después ya en 1810 se depositó en la iglesia de santa Cruz y, posteriormente, el día 24 de diciembre de 1813 era colocada definitivamente en la iglesia de santa Isabel, donde la Hermandad había establecido su sede.

Se trata de una talla Cristo en el Sepulcro (Fig. 12), de autor desconocido, de finales del siglo XVI o principios del XVII, con brazos articulados y peluca de pelo natural. Con ella se realizaba antiguamente la ceremonia del descendimiento de la cruz.

Para su culto y traslado procesional se construyó una urna de madera de gran sencillez, que en el año 1855 se encontraba en muy mal estado. Por ello, en el Capítulo

extraordinario de la Hermandad celebrado el día 21 de octubre de 1855 fueron vistos los diseños de una cama nueva que había realizado Antonio Palao. Examinados por los hermanos concurrentes al capítulo y aprobados, se encargó a la misma comisión que en aquellos días trataba con el escultor de la construcción de la imagen de *Nuestra Señora de los Dolores*, que ultimaran con el artista los detalles que hacían referencia al precio y a sus condiciones.

La cama se eleva sobre un basamento de madera en cuyos ángulos aparecen los símbolos de los cuatro Evangelistas: el águila y el ángel en la parte frontal y el león y el toro en la parte posterior. La cama propiamente dicha, al igual que el resto de los accesorios que la completan, está labrada en madera, dorada y policromada. Tiene planta rectangular con los ángulos rematados a bisel donde se apoyan los ya mencionados símbolos de los Evangelistas. La parte frontal se decora con el emblema de la Hermandad de la Sangre de Cristo (cruz con sudario, lanza y esponja) dentro de carnosa cartela y a ambos lados dos arcos renacentistas decorados con rica vegetación de estilo plateresco. Los laterales se articulan en ocho hornacinas cuyos arcos se apoyan en columnas abalaustradas y en las enjutas de los arcos aparecen ricas cabezas de querubines. Cada una de las hornacinas aparece rellena con la figura de cuerpo entero y de mediorrelieve de un apóstol o un profeta, con alguna inscripción y su atributo correspondiente.

Desde la cabecera y en el lado izquierdo del espectador, mirando desde el frente, la serie de santos es la siguiente: *Isaías*, como profeta y la inscripción: «SICUT AVIS ACCIONEM DUCETUR. C° 53 V° 7°»; *san Pedro*, lleva el atributo de las llaves y la inscripción: «CREO EN DIOS PADRE TODO PODEROSO CREADOR DEL CIELO Y DE LA TIERRA»; *san Juan*, con su atributo del cáliz y la inscripción: «Y EN JESU-CRISTO, SU ÚNICO HIJO, NUESTRO SEÑOR»; *Santiago el Mayor*, con el báculo de peregrino y la inscripción. «FUE CONCEBIDO POR EL ESPIRITU SANTO»; *san Andrés*, con la cruz en aspa y la inscripción: «PADECIO DEBAJO DEL PODER DE PONCIO PILATO»; *san Felipe*, con la cruz y la inscripción: «DESCENDIO A LOS INFIERNOS»; *santo Tomás*, con su atributo de la escuadra y la inscripción: «AL TERCER DIA RESUCITO ENTRE LOS MUERTOS» y *Jeremías*, vestido de profeta, con la cabeza cubierta y la inscripción: «EL PORIUREM E LA FIDEN SU PERMS. C° 3° V° 33».

En el lado derecho, comenzando por los pies: *Daniel*; con la inscripción: «DUAS ECCIDEN CRISTI. C° 9 V° 20»; *san Bartolomé*, llevando como atributo el cuchillo y la inscripción: «SUBIO A LOS CIELOS Y ESTA SENTADO A LA DIESTRA DE DIOS

PADRE»; *san Mateo*, con su atributo iconográfico de la bolsa de dinero y la inscripción: «DESDE ALLI HA DE VENIR A JUZGAR A LOS VIVOS Y A LOS MUERTOS»; *Santiago el Menor*, con su atributo de la clava de su martirio y la inscripción: «CREO EN EL ESPIRITU SANTO»; *san Simón*, con la sierra y la inscripción: «LA SANTA IGLESIA CATOLICA»; *san Judas Tadeo*, con la pica y la inscripción: «LA COMUNION DE LOS SANTOS Y EL PERDON DE LOS PECADOS»; *san Matías*, con la lanza y la inscripción: «LA RESURRECCION DE LA CARNE Y LA VIDA PERDURABLE» y por último *Ezequiel*, como profeta y la inscripción: «EL SUSCITADO SUPER EAS PARLAREM UM QUI PASCA EAS SERUM MEUM. C° 3 V° 33».

En la parte posterior aparece el escudo de España entre decoración vegetal plateada y sobre la cabecera de la cama están colocadas las figuras de dos ángeles mancebos, vestidos con túnica, en actitud de coronar a Cristo con una corona imperial que sustituyó en 1942 a la primitiva, de la que colgaba una guirnalda de flores. En el mismo año fue restaurada toda la Cama por Mariano Aladrén.

CELEBRACIÓN Y ARTE EN LA SEMANA SANTA DE SEVILLA HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XIX

Andrés Luque Teruel

Universidad de Sevilla

El texto plantea el origen y la evolución de la Semana Santa de Sevilla desde la doble perspectiva de la celebración y el Arte, fenómeno complejo en el que incidieron distintos componentes en épocas diversas. La introducción y la práctica de la penitencia a mediados del siglo XV determinaron el desarrollo de una nueva fiesta en la que el sentido de la religiosidad popular y la participación de importantes escultores, diseñadores, tallistas, bordadores, orfebres y artesanos efímeros como floristas y vestidos, alcanzaron cotas universales.

Palabras clave: Semana Santa, Pasión, Celebración, Procesiones, Arte.

The paper presents the origin and evolution of the Holy Week of Seville from the dual perspective of the celebration and art, complex phenomenon which affected different components at different times. The introduction and practice of penance in the mid-fifteenth century determined the development of a new party in which the sense of popular religiosity and the participation of important sculptors, designers, carvers, Embroiderers, goldsmiths and craftsmen ephemeral as florists and dressing rooms, reached universal dimensions.

Keywords: *Easter, Passion, Celebration, Processions, Art.*

El origen de la Semana Santa de Sevilla y su evolución vinculada a la religiosidad popular de cada época, al desarrollo urbano y a los condicionantes históricos, fueron fenómenos complejos, difíciles de analizar, originados por múltiples causas, individuales y colectivas.

La diferencia entre el concepto de Hermandad y el de cofradía es claro, la etimología de los términos latinos *germanus* (hermano carnal) y *cum fratre* (con el hermano), no origina dudas ni en la diferencia entre la naturaleza, consustancial, y la condición, circunstancial, de cada uno de esos significados. Interpretado con términos cofrades actuales, la Hermandad, como agrupación de individuos con propósitos comunes, sean religiosos o no, tuvo un amplio arraigo en la ciudad desde la conquista de Fernando III, en 1248; la cofradía, entendida como manifestación pública de un culto determinado, tuvo un origen remoto que tampoco tiene por qué ser exclusivo religioso, aunque en Sevilla casi siempre lo fue desde la fecha indicada y en la nueva órbita cristiana¹; aunque, siéndolo, las hubo de muchos tipos antes de la definición pasionista de finales del siglo XV y principios del siglo XVI.

La conmemoración litúrgica de la Pasión y Muerte de Jesucristo, celebrada desde el primer aniversario, adquirió una nueva dimensión con la *Inventio Crucis*, o hallazgo de la Verdadera Cruz, debida a santa Elena, madre del Emperador Constantino, que promovió la construcción de las basílicas del Martirium y de la Anastasis, sobre el lugar de la crucifixión y el Santo Sepulcro, en Jerusalén, consagradas ambas en 335. Así surgieron las procesiones en los Santos Lugares, estas, por lo general, individuales y, cuando fueron colectivas, siempre como identificación o muestra de respeto y devoción asociados a la peregrinación en cualquier época del año, y no como práctica reglada y estable en una fecha determinada de colectivos fundados con tal fin. José Sánchez Herrero señaló que una monja española, llamada Egeria, estuvo en Jerusalén las Semanas Santas de los años 381 a 384 y escribió abundantes textos sobre las celebraciones del Jueves Santo, Viernes Santo y Sábado Santo, de las que se pueden deducir estas cuestiones y la certeza de la inexistencia de cofradías penitenciales y procesiones de Semana Santa en fecha tan temprana. La liturgia se completó en el período comprendido entre los siglos IV y XV, sin que en ese tiempo pueda hablarse de cofradías en el sentido moderno que fundamenta el origen de nuestra Semana Santa. El mismo Sánchez Herrero aseguró que las celebraciones de finales de la Edad Media consistían

1. SÁNCHEZ HERRERO, J. (2003). *La Semana Santa de Sevilla*. Madrid: Sílex, pp. 19 y sigs.

en actos litúrgicos y aún no existían procesiones de penitencia de ningún tipo en las principales ciudades de España. Lo hizo con la aportación de tres importantes documentos, en los que están implicados el rey Pedro IV de Aragón, en el siglo XIV; el infante don Juan de Castilla, en 1424; y el condestable Miguel Lucas de Iranzo, del reino de Jaén, a finales del siglo XV.

Dadas las afinidades de la documentación sevillana, no sería correcta la búsqueda de un origen concreto para las procesiones de Semana Santa, sería más adecuado preguntarse por la adopción de modelos y la cristianización de elementos concretos y no directamente desde la Antigüedad, sino a través de las versiones medievales que aportaron las primeras características de los cultos penitenciales colectivos y públicos, previos a la definición moderna de la fiesta conmemorativa de la Semana Santa como equivalencia de la Pasión y Muerte de Cristo. La religiosidad popular y las manifestaciones espontáneas de esta aportan las claves que ayudan a comprender la compleja cuestión.

No son pocos los elementos más o menos conservados de las procesiones de la Antigüedad, como el famoso *Senatus*, las banderas corporativas y distintos tipos de estandartes, interpretados según los gustos y las posibilidades; también, y esto es más importante, caracteres estructurales como la división en tramos jerarquizados, en los antecedentes por motivos varios, en nuestras cofradías por el orden de antigüedad como hermano; el carácter simbólico del inicio del cortejo, en estas con la cruz de guía como modelo a seguir; la importancia de la presidencia y otros participantes destacados según los casos; y la inclusión de imágenes representativas del hecho de la celebración, portadas con solemnidad y cargas simbólicas determinantes².

Como quedó expuesto, la celebración litúrgica que conmemora los hechos acaecidos entre la Entrada en Jerusalén y el Santo Entierro de Cristo, remonta a la época inmediata al trágico desenlace, conocida como apostólica por la actividad de los discípulos. En principio, según Tertuliano, las celebraciones se concentraron en dos días, Viernes Santo y Sábado Santo, y, aún en la misma época, incorporaron la noche del Miércoles Santo. Los demás días fueron añadidos después y con distinta frecuencia y orden según los lugares³.

El mismo José Sánchez Herrero, primer historiador de la Semana Santa de Sevilla como fenómeno en sí y celebración propiamente dicha con el rigor necesario en la

2. Ídem, p. 25.

3. Ídem, p. 14.



1. Crucificado de la Vera Cruz
(Primera mitad del siglo XVI).

búsqueda e interpretación de documentos, aportó la relación de actos que constituían la celebración de la Semana Santa en esta ciudad en los siglos XIV y XV. Todos eran de naturaleza litúrgica y no hay ningún dato ni noticia de procesiones de penitencia en esos días⁴. La fiesta se iniciaba con los actos del Domingo de Ramos, parecidos a los actuales; de ahí se pasaba al canto de la pasión el Miércoles Santo por la mañana, en el que se rompía el velo que cubría el altar y se lanzaban truenos y fuegos artificiales en alusión al terremoto que se produjo con la muerte de Cristo. Esto antecedía a los maitines, conocidos popularmente como Tinieblas, iniciados la tarde del Miércoles Santo y prolongados durante la madrugada del Jueves Santo, esto

es, en la noche del miércoles al jueves y no en la jornada que corresponde a nuestra Madrugada del Viernes Santo. El Jueves Santo por la mañana se celebraba la Misa *In Coena Domini*; y por la tarde el Lavatorio de los pies o Mandato. Después se celebraban los Maitines de la madrugada del Viernes Santo, y en ese tiempo de la tarde-noche del jueves y el inicio del viernes los fieles visitaban los monumentos presididos por la Santa Cruz y el Cuerpo de Cristo depositado en el Sagrario. El Viernes Santo se celebraba la Función Principal, dividida en cuatro partes; y el Sábado Santo se iniciaba la Solemne Vigila Pascual. La misa obligada del Domingo de Resurrección formaba parte de otra celebración, con carácter glorioso y triunfal, muy distinto al humano y material de la Pasión y Muerte.

Ninguna Hermandad de Sevilla, ni siquiera las cuatro que pueden demostrar un origen anterior y mucho más antiguo que la Semana Santa procesional, las de la Vera Cruz, Cristo de san Agustín, Mayor Dolor y Traspaso y los Negros, tienen una sola evidencia de procesiones de penitencia en esos siglos XIV y XV. Si celebraban la Se-

4. Ídem, p. 15-16.

mana Santa de modo corporativo, como podían hacerlo otro tipo de hermandades, lo hacían conforme a los principios litúrgicos expuestos, vigentes durante siglos y, en cierto modo, conservados en parte en la fiesta moderna que ha llegado a nuestros días.

Las actuales celebraciones de las Palmas del Domingo de Ramos y los Oficios del Jueves Santo y el Viernes Santo derivan de aquella liturgia medieval, reducida, mermada con la incorporación de los desfiles procesionales y su creciente protagonismo con las imágenes y pasos en la segunda mitad del siglo XVI y aun más en el siglo XVII. La transformación estuvo motivada por importantes cambios en la estructura de las mentalidades y la religiosidad popular. La fiesta litúrgica en conmemoración de la Pasión y Muerte de Cristo se instauró en el siglo I y la fiesta nunca dejó de celebrarse ni en el Imperio Romano de Oriente, por parte de la Iglesia Ortodoxa; ni en el Imperio Romano de Occidente y, una vez desaparecido este, en los países resultantes, liderados en cuestiones religiosas por el Papa de Roma. En los inicios del siglo XV, la celebración conmemorativa tenía mil cuatrocientos años de historia. El gran cambio hacia la penitencia pública y las procesiones fue debido a motivos concretos, que exigieron la incorporación de componentes tomados de otras fiestas y usos, junto a otros de nueva procedencia e inéditos.

De momento, tenemos ya dos elementos principales, la celebración de la Pasión y Muerte de Cristo, vigente desde su muerte, aunque en un formato litúrgico de distinta naturaleza, y la existencia de las procesiones como medio de expresión de un sentimiento o interés colectivo, establecido desde la Antigüedad. Su confluencia, imprescindible para la formación del fenómeno que estudiamos, no fue posible sin la participación de otro elemento básico, la Hermandad, en este caso de procedencia medieval, introducida por el rey Fernando III, en 1248, y consolidada por su hijo, el rey Alfonso X, El Sabio, en la segunda mitad del siglo XIII. La aportación de las hermandades fue fundamental, pues la manifestación pública de fe y penitencia se produjo a través de la identidad corporativa de estas. Fueron el tercer factor de una suma, la de la celebración de la Pasión y Muerte por parte de corporaciones definidas con un propósito procesional, en la que se sustentó el nuevo carácter de la fiesta, formado a principios del siglo XVI y completamente maduro a inicios del segundo tercio del mismo siglo⁵. La transformación del modelo de Hermandad medieval en

5. SÁNCHEZ HERRERO, J. (1995). "El origen de las cofradías penitenciales". En *Sevilla Penitente*. Sevilla: Editorial Gever, vol. I, p. 15.

Hermandad de penitencia es la clave de la cuestión, muchas veces confundida de modo interesado⁶. No hay un punto de partida definido en una fundación concreta, sino una suma de circunstancias que hicieron posibles las fundaciones simultáneas⁷.

Antes del siglo XV había muchos tipos de cofradías, sobre todo, hospitalarias y gremiales, pues la gran abundancia de pequeños hospitales y los devastadores efectos de las enfermedades propiciaban una ingente actividad y dedicación física y espiritual; y el gremio era el órgano social que regía y articulaba la dedicación, proyección y condiciones de los distintos oficios considerados y valorados legalmente. Las primeras tuvieron carácter asistencial y, en numerosas ocasiones, su origen y disposición era gremial; éstas tenían un claro carácter estamental. Siendo las más importantes y abundantes, no fueron las únicas, también las hubo parroquiales, para fomentar el culto al titular de la collación; piadosas, que no deben confundirse con las penitenciales posteriores, cuya finalidad eran los actos en honor de Cristo, la Virgen María y los Santos; sacramentales, relacionadas con las del grupo anterior, con la única diferencia del culto exclusivo al Santísimo Sacramento; militares, con propensión, lógica, a las justas, carreras, juegos de lanzas y de toros, etc.; asistenciales, variante de las hospitalarias, dedicadas a asistir a sectores sociales en situaciones concretas, por ejemplo, a los presos; y de redención de cautivos.

Todas tenían órganos de gobiernos y cargos encargados de gestionar las disposiciones de las reglas (reglamentos) y la aplicación de los recursos en función de sus actividades. Algunas realizaban procesiones, ya ceremoniales y sociales, ya devocionales, en las que había un orden jerárquico y una articulación clara que ayudaba a establecer las diferencias y a mantener ese orden. Las distintas insignias y banderas marcaban los puntos concretos de la articulación y señalaban la importancia de cada segmento o tramo. Estas tampoco deben confundirse con las procesiones de Semana Santa posteriores, que tendrán propósitos y componentes distintos, aunque en uno de sus modelos iniciales incorporase los principios de ese orden.

Quede claro, por lo tanto, que las hermandades, como las cofradías y la celebración de la Pasión y Muerte de Cristo, son bastante más antiguas que la celebración procesional de la Semana Santa, y que, al menos cuatro de las hermandades de penitencia

6. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. & DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, J. (1995). "Historia de las Hermandades de Penitencia". En *Sevilla Penitente*, ob. cit., p. 59.

7. ROBLES, F., PASTOR, Á. & ROLDÁN, M. J. (2011). *Historia de la Semana Santa Sevillana*. Sevilla: Jirones de Azul y Unicaja, p. 21.

que han llegado a nuestros días en Sevilla, las de la Vera Cruz, Cristo de San Agustín, Mayor Dolor y Traspaso y los Negros, fueron consecuencia de la transformación de corporaciones anteriores que debieron de ajustarse a los nuevos propósitos. Otras, como la de la Trinidad, la Esperanza de Triana y la Jesús Nazareno (El Silencio), reclamaron en el siglo XX una antigüedad similar, esto es, anterior a la constitución de las cofradías de penitencia y la Semana Santa como manifestación procesional en el siglo XVI, aunque, de momento, no han aportado documentación ni referencia rigurosa que permita mantenerlo, sólo indicios en los que sustentan sus ilusiones. Lo que no es admisible, en ningún caso, puesto que todas las referencias conocidas, tanto documentales como fuentes directas e indirectas, se pronuncian en otro sentido, es la existencia de Hermandades de penitencia, como tales, en los siglos XIII a XV, error asumido, de modo involuntario, por cuantos conscientes o inconscientemente pretendieron justificar el origen de una u otra corporación en una fecha lo más antigua posible como signo de identidad y prestigio.

EL CULTO AL CUERPO Y LA SANGRE DE CRISTO

La condena a cruz tenía un carácter peyorativo en el mundo romano, y no sólo por los terribles sufrimientos del reo, en un castigo físico lento, también por la inferioridad social y moral implícita para quien la sufría. Era una condena para esclavos, asesinos y delincuentes, y su carácter público tenía una clara y convincente intención disuasoria. Quintiliano y Cicerón escribieron importantes textos sobre el alcance social de tal práctica, en los que expusieron los motivos por los que para un pagano era tan inconcebible un Dios crucificado; y de las que se deducen motivos suficientes para entender que tampoco los cristianos las representasen, al menos con carácter oficial e interés narrativo. Para los romanos una religión basada en la cruz era algo indigno, perverso y, además, antiestético.

Por ese motivo, ni la Cruz ni el Crucificado fueron de los primeros símbolos o representaciones descriptivas cristianas, y hasta el siglo XI no se convirtieron en los motivos cristianos más importantes, al menos desde el punto de vista de la Redención. Las primeras imágenes conocidas de Cristo Crucificado, el Grafiti Palatino, del siglo II ó III; y la representación tallada en madera de la puerta de la basílica de santa Sabina, en Roma, del siglo V ó VI, tienen carácter simbólico y fueron excepciones localizadas en lugares secundarios.

José Sánchez Herrero lo explicó con rigor en un completo estudio sobre la definición teológica y la representación de la Pasión y Muerte de Cristo en los siglos I a XI. Estableció el significado de las cruces visigodas, asturianas y bizantinas a partir del siglo V, y su nueva carga de sentido como símbolo representativo del cristianismo. Además estudió las escasas representaciones conservadas de época tardo romana, tres relieves procedentes de Roma y una excepcional pintura en miniatura conservada en un manuscrito sirio firmado por el escriba Rábula; la tipología establecida en los siglos VII y VIII; los modelos carolingios de los siglos IX y X; la asunción de principios y modelos en el origen de las representaciones románicas de los siglos XI y XII; y la definición conceptual de las representaciones góticas de los siglos XIII a XV⁸.

En esas épocas, etapas y contextos, nunca se representó a Cristo con la cruz a cuestas y fueron infrecuentes las representaciones pasionistas de cualquier tipo, con excepciones de un algún pasaje concreto en algún ciclo de relieves o ilustraciones, siempre como un elemento más en una dinámica narrativa y nunca como referencia devocional concreta. Las representaciones de la Pasión no fueron frecuentes hasta época gótica; y las de Jesús portando la cruz, o Jesús Nazareno, como se denomina en Sevilla, no aparece, de modo tímido, hasta mediados del siglo XVI. La religiosidad popular medieval castellana y, con ella, la del Reino de Sevilla, centró su devoción en lo que refiere a la Pasión y Muerte de Cristo en el culto a su cuerpo y sangre, ambos asociados a la Santa o Verdadera Cruz y al Santo Sepulcro. Eso explica la identificación de las



2. Virgen del Rosario (Último tercio del siglo XVI). Montesión.

8. SÁNCHEZ HERRERO, J. (2002). "La Cruz. El Crucificado. El desarrollo de una devoción". En *Crucificados de Sevilla*. Sevilla: Editorial Tartessos, vol. I, pp. 10 a 53.

hermandades más antiguas de la Vera Cruz en el siglo XII y la proliferación de estas en Castilla y Andalucía en los siglos XIV a XVI. Eso sí, las Reglas de todas las que se convirtieron en hermandades de penitencia datan del siglo XVI. No hay ninguna anterior, ni de estas ni de ninguna de las otras hermandades que formaron en esa centuria las primeras Semanas Santas.

La más antigua es la del monasterio de santo Toribio de Liébana, fundada en 1181 para dar culto a la reliquia del Lignum Crucis. Los caballeros templarios consagraron una iglesia de la Vera Cruz en las afueras de Segovia, en la que dieron culto a otra reliquia desde el año 1208. La devoción se extendió en el siglo XIV por todas las regiones de los reinos de Castilla, Aragón y Valencia, y, desde éstos, llegaron a los nuevos reinos y condados anexionados o fusionados. Fueron, dadas las afinidades, y la confluencia de los tres componentes fundamentales: estructura de Hermandad, culto al cuerpo de Cristo y conocimiento y práctica de la procesión, ésta en principio, en su vertiente caballeresca, las primeras corporaciones en las que confluyeron los elementos necesarios y los nuevos estímulos y necesidades para la procesión de penitencia. Lo que, por supuesto, no quiere decir que no hubiese habido otras en similares circunstancias; aunque, si las hubo, debieron ser minoritarias, locales y sin la difusión y estrechos vínculos de las de la Vera Cruz. De momento, en Sevilla, de las cuatro documentadas en los siglos XIV y XV, aún no es clara la naturaleza inicial, por mucho que supongamos una confluencia de factores parecida a la de la anterior Hermandad.

En la Edad Media, ninguna procesión sevillana tenía carácter penitencial, o, para ser más exactos, el carácter conmemorativo de la Pasión y Muerte de Cristo y menos coincidiendo con las celebraciones litúrgicas de la Semana Santa. Las Hermandades sólo sacaban en procesión las reliquias o, en algún caso, un crucifijo portado en mano, siempre convocadas por otro tipo de propósitos, como los actos protocolarios de los dos Cabildos, las iniciativas institucionales y las rogativas, como sucedía con las de la Vera Cruz y, quizás, con la del Cristo de san Agustín, desde el siglo XIV.

INICIOS DE LA SEMANA SANTA PASIONISTA Y ANTECEDENTES DE LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA EN OTRAS FIESTAS

La práctica de la penitencia empezó en ámbitos privados, sobre todo masculinos y vinculados con el clero. Esos religiosos ofrecían sacrificios personales para el perdón de los pecados, según el concepto medieval de un Mundo creado por Dios en todos

sus aspectos, por lo que pecar era una de las posibilidades que éste ofrecía y perdonaba a quien reconocía su falta.

Los dominicos y, en concreto, el valenciano san Vicente Ferrer, filósofo, taumaturgo y predicador, fueron los impulsores de la penitencia individual y personal como camino de salvación, que difundió por diversas ciudades de Europa después de la visión de Aviñón, en 1398, incluida Italia, en la que se proclamó *Legatus a latere Christi*, motivo por el que fue considerado Ángel del Apocalipsis. Viajaba sobre un asno y era seguido por auténticas multitudes, en las que destacaban séquitos de flagelantes azotándose las espaldas para el perdón de los pecados. Su itinerario estaba marcado por la situación de los conventos dominicos en los que pasaba la noche. Aterrado por la llegada del Anticristo y el fin del mundo, que anunció en un sermón en Toledo, en el año 1411, incentivó tales prácticas con tal intensidad que pronto alcanzaron una gran difusión en toda Europa⁹.

No sabemos con exactitud cuando se propagó la penitencia de san Vicente Ferrer en Sevilla; mas no debió ser mucho después, dado el significativo número de conventos dominicos en la ciudad, la importancia del convento de san Pablo y el prestigio que alcanzaron el santo y su palabra. Hasta que esto no sucedió, ya en torno al año 1420, no aparecieron los primeros flagelantes en la ciudad y, con ello, pasadas unas décadas, a mediados del siglo XV, las primeras muestras de penitencia individual pública. El concepto de penitencia individual fue imprescindible para la transformación de las Hermandades en cofradías de penitencia. Hasta que este no arraigó profundamente en el pueblo no pasó, por extensión, a las manifestaciones colectivas asumidas por las Hermandades y tampoco fue posible la fundación de otras específicas penitenciales. Antes de la introducción de la penitencia como práctica ninguna hermandad pudo incluirla en sus Reglas, y, sin ello, fue imposible que ninguna la asociase a la celebración de la Semana Santa, por otra parte, dotada con una compleja y arraigada liturgia.

Las hermandades sevillanas estuvieron, como las de los demás reinos de la península, sujetas a esa transformación. Sólo introducida la penitencia, primero individual y privada; pronto individual pero a veces pública en actos o situaciones concretas, pudo ser adoptada por las hermandades, que las empezaron a practicar en sus procesiones junto a las manifestaciones individuales espontáneas muy a finales del siglo XV. Aún

9. FERRIER, V. (1398-1419. Ed. 2010). *Sermons*. Perpiñán: Éditions de la Merc. SANCHIS Y SIVERA, J. (2009). *Historia de San Vicente Ferrer*. Charleston: Bibliobazaar.



3. Crucificado de Burgos (1573),
Juan Bautista Vázquez, El Viejo.

pasarían algunas décadas, en las que la práctica de la penitencia se consolidó por completo entre las hermandades que decidieron hacerla, para la redacción de las primeras Reglas con dicho carácter, una vez iniciado y algo avanzado el siglo XVI. La primera en hacerlo en Sevilla fue la de la Vera Cruz, en 1515 a 1530, hecho confirmado con las Reglas de 1538, época en la que empezó a gestarse la organización de los nuevos cultos procesionales confirmados y potenciados por el Concilio de Trento. Aunque Félix González de León no precisase la diferencia entre una posible fundación y la definición penitencial y, por consiguiente, afirmase la antigüedad de varias¹⁰, algunas negadas por José Bermejo¹¹, por el momento, no se conoce ninguna Regla de penitencia anterior a esta, y

algunas que se han supuesto sin argumentos científicos han sido negadas por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y Artístico debido a la falsificación efectuada con tinta industrial de principios del siglo XX¹².

Esa misma hermandad de la Vera Cruz y otras ya citadas tuvieron Reglas anteriores, en todos los casos sin ese carácter. No puede presuponerse tal naturaleza sin documentos auténticos y contrastados y tampoco es adecuado aventurarse en la suposición sin datos fiables, pues eso modifica y adultera la realidad, situación nada deseable y sin beneficio alguno. La fantasía, consciente o inconsciente, produce confusión y aparta

10. GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1852). *Historia crítica y descriptiva de las Cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla, con noticia del origen, progresos y estado actual de cada una, y otros sucesos y curiosidades notables*. Sevilla: Impr. y libr. De D. A. Álvarez, pp. 65, 89, 142, 147, y 153.

11. BERMEJO Y CARBALLO, J. (1882). *Glorias religiosas de Sevilla*. Sevilla.

12. Para la polémica establecida en torno a la antigüedad de la Hermandad del Silencio, véase el riguroso estado de la cuestión planteado por GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. (1987). *Estudio Histórico-Institucional de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, pp. 13 a 20. A ello debe añadirse el informe del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico Artístico sobre la falta de autenticidad de los añadidos en el Libro de Reglas fundacional.

de la certeza proporcionada por el contraste de elementos relacionados, imprescindible para el desarrollo de la fiesta como fenómeno justificado en un contexto y bajo unas premisas religiosas determinadas, no bajo cualesquiera otras. Mientras no los identifiquemos con datos rigurosos, uno fiable e imprescindible, la introducción de la penitencia corporal, tardía, como vimos, ya del siglo XV, es imposible que existiesen las hermandades penitenciales; y hasta que no se decretase desde el Vaticano la participación de esas hermandades en los actos de Semana Santa, en las jornadas del Concilio de Trento, a mediados del siglo XVI, o en los años previos, esta no existió en el modo procesional actual.

Es previsible que las primeras procesiones de penitencia siguieran el modelo de otras anteriores, con la sustitución de la reliquia o el pequeño crucifijo portado por un sacerdote por la imagen de un Crucificado de tamaño académico portado con horquillas por varias personas, a semejanza de las cruces alzadas parroquiales; aunque con distinto orden, cerrando la procesión en vez de abriéndola y variando el modo de carga. El modelo, acompañado o no por reliquias, estuvo vigente durante décadas, hasta la configuración de las andas o pasos procesionales. Estos no surgieron de la nada, partieron de antecedentes y quedaron definidos en un proceso lento. Primero fue necesario que el pueblo ampliase el horizonte de sus devociones y cultos, añadiendo a los Crucificados otras imágenes pasionistas y representaciones con dos o más figuras, y después las asociase de modo natural a las distintas posibilidades de representación conocidas en otras fiestas. Hubo dos fundamentales en ese proceso de adopción, La Roca del Corpus Christi y los pasos de los Autos Sacramentales celebrados en las plazas parroquiales, también conocidos como carros de representaciones¹³, ambos con componentes comunes y estrechamente relacionados.

El primero de esos modelos, La Roca, es bien conocido por un documento del año 1454, publicado por José Gestoso a principios del siglo XX¹⁴, y, sobre todo, por la descripción que de este hizo Vicente Lleó Cañal¹⁵. Según expuso, la tarima rodante tenía una tramoya ilusionista y personajes vestidos de modo adecuado para una representación religiosa. Todo esto le permitía formar parte de la procesión, ofreciendo una gran multiplicidad visual y una cierta economía de esfuerzos en los traslados. Supuso,

13. GESTOSO Y PÉREZ, J. (1910 y 2001). *Curiosidades antiguas sevillanas*. Sevilla: Ediciones Libanó, p. 71.

14. GESTOSO Y PÉREZ, J. (1910 y 2001), ob. cit., pp. 58 - 77.

15. LLEÓ CAÑAL, V. (1980 y 1992). *Fiesta Grande, el Corpus Christi en la Historia de Sevilla*. Sevilla: Biblioteca de temas sevillanos, pp. 25 - 26.

pues, un primer antecedente para la procesión de imágenes con el realce debido, con el único cambio de los actores por las representaciones escultóricas adecuadas. Los carros de representaciones de los autos sacramentales, conocidos popularmente como pasos, debido al carácter itinerante de un lugar a otro y con los actores sobre la plataforma, eran similares a La Roca en cuanto a la estructura, concepto de presentación de una interpretación colectiva y medio de traslado. De aquí tomaron el nombre popular de pasos las andas procesionales barrocas, denominación vigente y mayoritaria en la actualidad. Sólo hay una objeción, que tal adopción como punto de partida no fue inmediata, pues las primeras hermandades de penitencia, esto es, las documentadas con total seguridad antes de 1560, tenían un Crucificado como titular, salvo excepciones que parece que aún efectuaban sus procesiones con reliquias en vez de imágenes¹⁶. Antes de esa fecha no les hizo falta ningún mecanismo para portar las imágenes, pues los primeros Crucificados eran portados a cruz alzada o con la ayuda de una estructura sostenida por horquillas o pies en los descansos oportunos de los clérigos que las portaban. Hasta que no se incorporaron otro tipo de imágenes, como las representaciones de Jesús con la cruz a cuestas, conocidas como Nazarenos, no fue necesaria la adopción. Una vez incorporados los pasos a las procesiones a inicios del último tercio del siglo XVI, estas pudieron evolucionar con misterios equivalentes a las anteriores escenas con actores. En poco tiempo, las tarimas fueron adornándose y, a mediados del siglo XVII, se convirtieron en los pasos actuales, formados por canastillas con rica talla y programa iconográfico pintado o tallado. Los pasos de Virgen incorporaron primero los palios, como se verá más adelante, en fecha inconcreta del último cuarto del siglo XVI o cercana a 1600; y pronto fueron embellecidos con peanas, varaes repujados, respiraderos, jarras y algunos, pocos, puntos de luz.

LAS PRIMERAS PROCESIONES DESDE FINALES DEL SIGLO XV

La penitencia colectiva y pública generó manifestaciones simultáneas entre sí y respecto de las celebraciones litúrgicas establecidas. Las procesiones proliferaron y coincidieron con las penitencias individuales y espontáneas, cada vez más populares, en los itinerarios y los fines de su ofrecimiento. Desde el principio, hubo dos tipos de reco-

16. La Hermandad de Pasión, cuyas Reglas datan del año 1548, fue la primera en dar culto en la ciudad a Jesús Nazareno; no obstante, no se conocen datos sobre la procesión que efectuaba en aquel tiempo.

rridos, los de las hermandades que hacían su estación de penitencia a otros templos, preparados para recibirlas con la instalación de un altar con el Santísimo, presidido por una cruz y, con el tiempo, por un Crucificado, la cruz parroquial o una imagen pasionista; y los de las hermandades e individuos que practicaron el Viacrucis, celebrando sus estaciones con las paradas necesarias en su recorrido hasta los humilladeros extramuros, los principales los de la Cruz del Campo y el de san Onofre, en el Camino Real de Sevilla a Córdoba, en las proximidades del actual barrio de San Jerónimo.

El objetivo de la estación de penitencia a un templo o ermita determinada tenía un significado parecido al de la actualidad. El viacrucis tenía un componente simbólico distinto; aunque la penitencia fuese ofrecida con parecidas intenciones. Rememoraba las doce estaciones que, según la tradición, siguió a diario la Virgen María en recuerdo de la Pasión y Muerte de su hijo. Ciertamente o no, la religiosidad popular lo creyó así, y, asumiéndolo como cierto, puso todo su empeño en ponerse en la misma situación que ella. Quizás eso explique el protagonismo de la Dolorosa en las procesiones y que estas repitan con exactitud el camino seguido por su hijo en la estación de penitencia. La procesión del viacrucis salía de la Casa de Pilatos los siete viernes de la Cuaresma, con penitentes en todas las modalidades, como las procesiones a los templos. La primera estación se celebraba en el mismo edificio, y la última en el Humilladero de la Cruz del Campo, donde además había una ermita dedicada a la Virgen de la Soledad, regida por los Negros. Ese vínculo también pudiera ser fundamental para explicar el origen de la cofradía de esa amplia comunidad.

Los dos modelos fueron superados con la creación de la carrera oficial y la estación de penitencia de todas a la catedral a principios del siglo XVII, con la excepción de las cofradías de Triana, que mantuvieron el primero con sus estaciones a la Real Parroquia



3. Crucificado de la Expiración (1575), Marcos Cabrera.



5. Virgen de la Soledad
(finales del siglo XVI).



6. Nuestro Padre Jesús Nazareno
(primeras décadas del siglo XVII).
Atribuido a Francisco de Ocampo y a
Pedro de la Cueva.

de santa Ana hasta el siglo XIX, debido a la imposibilidad material de pasar sobre los modestos puentes de barcas. La primera en hacerlo y efectuar la estación de penitencia a la catedral fue la de la O¹⁷, en 1830; la de la Esperanza y la de la Encarnación¹⁸ lo hicieron en 1845, y la de la Expiración (Cachorro)¹⁹ en 1846.

Veamos los hitos de ese largo y complejo proceso:

El cardenal don Alonso de Fonseca ostentó el título cardenalicio de la Santa Cruz

17. CARRERO RODRÍGUEZ, J. (1984). *Anales de las Cofradías sevillanas*. Sevilla: Hermandad de las Penas.
- GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. (1997). "Pontificia, Real e Ilustre Archicofradía del Santísimo Sacramento, Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de la O". En *Nazarenos de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Tartessos, vol. I, p. 423.
18. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. (1997). "Pontificia, Real e Ilustre Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Sacramento, y de la Pura y Limpia Concepción de la Santísima Virgen María, del Santísimo Cristo de las Tres Caídas, Nuestra Señora de la Esperanza y San Juan Evangelista". En *Nazarenos de Sevilla*, ob. cit., p. 372.
19. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. (1997). "Pontificia, Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Expiración y Nuestra Madre y Señora del Patrocinio". En *Crucificados de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Tartessos, vol. II, p. 339.

de Jerusalén, fundó tal colegio en Valladolid, el hospital de Toledo y la parroquia de Sevilla, y ayudó a la consolidación de la Hermandad de la Santa Vera Cruz de Toledo, todo ello antes de 1493, año de su fallecimiento. En un documento de la catedral de Sevilla, fechado el día veintiuno de noviembre de 1486, habló del *culto creciente en Sevilla a la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*; y en su testamento legó una reliquia del *Lignum Crucis* a la Iglesia de Sevilla²⁰. Diego de Merlo, asistente de la ciudad de Sevilla, ordenó la construcción del Humilladero de la Cruz del Campo en 1482, antes de la edificación de la casa de don Pedro Enríquez y doña Catalina de Rivera (Casa de Pilatos) y del viaje de don Fadrique Enríquez de Rivera a Jerusalén, circunstancia que desmonta leyendas como la situación del humilladero según la distancia que este midió entre el pretorio de Poncio Pilatos y el Gólgota o Monte Calvario, y admite la teoría de otros historiadores, como que fue levantado sobre el lugar en el que el Cabillo Eclesiástico recibió la reliquia del *Lignum Crucis* donada por el cardenal don Alonso de Fonseca.

Antes de la edificación de esa estructura mudéjar, presidida por un crucero con un Crucificado en miniatura y una Dolorosa en relieve en cada lado, esculpido en mármol por Juan Bautista Vázquez, El Viejo, en 1571, ninguna Hermandad ni penitente pudo hacer estación de penitencia a ella. Otra cosa sería a ese lugar antes de la presencia del humilladero; sin embargo, no hay referencias sobre esa posibilidad. Lo mismo puede decirse del viacrucis²¹. El efectuado a la Cruz del Campo fue instaurado por don Fadrique Enríquez de Rivera a la vuelta de su viaje a Jerusalén, en 1521. De esto se deduce que si las primeras cofradías de penitencia fueron las que hicieron su estación a ese humilladero no pudieron ser anteriores a 1482, y si lo fueron las que practicaron ese viacrucis su origen se retrasa hasta 1520. Los datos son rigurosos y fueron contrastados por varios e importantes historiadores e historiadores del Arte, las fechas son concluyentes y todo concuerda.

Los dictados del Concilio de Trento, celebrado entre 1545 y 1563, en los que se establecieron la identificación del dolor de Cristo reflejado en las imágenes pasionistas con el dolor del pueblo, y la manifestación de aquel y esa identificación en procesiones públicas, convirtieron el *noúmeno* en fenómeno con la fundación de un elevado número de hermandades y cofradías entre 1560 y 1590. Antes y después, y en todo el siglo

20. SÁNCHEZ HERRERO, J. (2003), ob. cit., p. 67.

21. GONZÁLEZ MORENO, J. (1992). *Viacrucis a la Cruz del Campo*. Sevilla: Editorial Castillejo.

XVI, los modelos de procesión y penitencia fueron los mismos. Las cruces parroquiales iniciaban los cortejos, formados por hermanos de Sangre, también denominados penitentes, y hermanos de luz. Los de sangre llevaban túnicas adaptadas a la penitencia y antifaces que ocultaban la cabeza y, con ello, su identidad. Practicaban todas las variantes habituales en Castilla, los había disciplinantes, flagelantes, empalados, ensogados, encadenados, etc. Todas estas modalidades implicaban un sacrificio físico, más o menos intenso según la decisión voluntaria de cada penitente, que, en los casos más severos llegaban al derramamiento de la sangre propia, de ahí su denominación. Los hermanos de luz llevaban túnicas similares; aunque sin las zonas descubiertas de los anteriores, justificadas con la aplicación de la penitencia. Podían llevar o no antifaces similares, según las cofradías, y portaban velas o cirios encendidos.

Todos eran cofrades y formaban parte de la misma procesión, debidamente articulada con elementos como estandartes y banderas tomados de otro tipo de procesiones anteriores y no siempre religiosas. Ese hecho es importante, pues es indicativo de la participación de elementos procedentes de otros ámbitos sociales, conmemorativos y festivos, desde el origen mismo de las cofradías²². En las primeras procesiones, los penitentes y los hermanos de luz, denominados así y no nazarenos, antecedían a cruces alzadas o pequeños crucifijos portados en mano por un sacerdote, o a imágenes sobre sencillas tarimas a modo de andas presentadas de modo correlativo, según se aprecia en la pintura mural que representa la procesión de la Vera Cruz de Sevilla, conservada en el convento de san Francisco de Huejotzingo²³, en Puebla, Méjico, fechada en el siglo XVI. Después, las imágenes sobre andas, dos o tres, como ahora en la mayoría de los casos y en las excepciones de mayor amplitud, o un número superior de ellas, podían ir agrupadas al final o intercaladas según la articulación dispuesta por cada cofradía. En todos los casos, eran procesiones austeras, sin costaleros ni flores, música u otros elementos añadidos en épocas posteriores.

La Hermandad de Jesús Nazareno (El Silencio), fundada en el Hospital de las Cinco Llagas, en 1564, como consta en sus primeras Reglas, en los registros oficiales del Real Consejo de Castilla en el siglo XVI y en un libro editado por la propia Hermandad²⁴

22. MORENO NAVARRO, I. (2001). *La Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Libanó, pp. 30 y sigs.

23. VERDI WEBSTER, S. (1995). "La Cofradía de la Vera-Cruz representada en las pinturas murales de Huejotzingo. México". *Laboratorio de Arte*, nº 8 (pp. 61-72).

24. J. M. M. de E. (1817). *Memorias históricas del origen y grandezas de la Ilustre y Antigua Cofradía de Jesús Nazareno, Sta. Cruz de Jerusalén, y María Sma. de la Concepción; situada en la Real Iglesia de San Antonio Abad de Sevilla*. Sevilla: Viuda de Vázquez y Compañía.

en 1817, y mantuvo José Bermejo²⁵, apuntó una interesante variante, en sus filas sólo salían nazarenos, denominación aplicada por extensión de la imagen titular a la que acompañaban y ofrecían la penitencia. Recibían ese nombre como seguidores de Jesús Nazareno y no por la singularidad de su penitencia, pues, en realidad, practicaban un modo de penitencia física más y análogo a los anteriores, cargando la cruz a semejanza de la imagen, modelo que no era nuevo y está acreditado en numerosas manifestaciones individuales en los recorridos y procesiones a la Cruz del Campo. Esos nazarenos vestían de modo similar a los penitentes y los hermanos de luz de las demás cofradías, con túnicas y antifaces, con la particularidad, muy especial, del uso lacerante de coronas de espinas sobre el antifaz. Esas coronas también procedían de los usos populares, por lo que las equivalencias no suponían una orientación distinta. Sí lo supuso otro hecho, de suma importancia, la uniformidad en la práctica, muy distinta a la heterogénea diversidad de las demás cofradías. En esta todos los penitentes o, como ellos mismos se denominaban, nazarenos, por tal exclusividad como seguidores de Jesús Nazareno, y no por la tipología propiamente dicha de la penitencia ni por el atuendo²⁶, salían vestidos del mismo modo y uniformados en idéntica penitencia.

En cuanto a la organización de la procesión, la inclusión de imágenes y las andas o pasos, la evolución de la Hermandad de Jesús Nazareno fue pareja a las anteriores, según el modelo introducido por la primera, la de la Vera Cruz; no obstante, la singularidad de la completa uniformidad de los nazarenos, tanto en la apariencia como en la práctica, le proporcionó a la primera una acusada personalidad, mantenida en el tiempo, a lo largo de los siglos y hasta nuestros días, lo que la convierte en un caso único. Con la sustitución de la corona de espinas por un capirote cónico alto de cartón, que realzó el antifaz y le proporcionó una nueva disposición y proyección vertical, aportó el modelo para la recreación contemporánea del siglo XIX, de la que proceden los nazarenos actuales, hecho por el que recibió el apelativo de Madre y Maestra.

LAS PROCESIONES EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII.

El cardenal Niño de Guevara dispuso la obligación de la estación de penitencia a la Santa Iglesia Catedral y, con esa disposición, la creación de una carrera oficial, obli-

25. BERMEJO Y CARBALLO, J. (1882), ob. cit.

26. GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1852), ob. cit., pp. 75 - 76.



7. Crucificado del Calvario (1611),
Francisco de Ocampo.

gatoria para todas las cofradías, en 1604. El recorrido, iniciado en la calle Sierpes, se ha mantenido durante cinco siglos sin apenas variaciones, estas irrelevantes en cuanto a la ubicación urbana de las procesiones. Ese año, determinante para el arte naturalista barroco que culminó con la pintura de Diego Velázquez por la talla de Juan Martínez Montañés del Crucificado de la Clemencia, quedaron sentadas las bases de la Semana Santa procesional moderna.

La confluencia de las cofradías en espacios comunes la tarde del Jueves Santo, con la consiguiente readaptación al marco urbano y el nuevo orden de las corporaciones con los estatus derivados, sigue vigente desde entonces. En el siglo XVII no salían todos los años, sólo lo hacían cuando reunían los

recursos económicos necesarios, por lo que las nóminas eran muy cambiantes y se sucedían los malentendidos en el orden de paso y presidencia de las jornadas. La que lo hizo con más frecuencia fue la de la Vera Cruz. Con el transcurso del tiempo, han cambiado los tipos de penitencia y las características y la estética de las imágenes, los pasos y los enseres; mas no el sentido de la procesión en su naturaleza y conjunto, y, eso sí, desde principios del siglo XX y salvo impedimentos de fuerza mayor salen con frecuencia anual.

Los cortejos pasaron durante dos siglos y medio con sus penitentes en las distintas modalidades y una gran variedad tipológica en función de las inclinaciones de los cofrades de cada Hermandad por uno u otro tipo de penitencia. Al principio su importancia física fue equiparable a la de los primeros pasos; pronto estos evolucionaron y adquirieron un progresivo protagonismo, hasta convertirse en el centro de atención de las procesiones. Los pasos, que en el siglo XVI fueron simples tarimas, como las documentadas en la sucesión de imágenes que cerraban el cortejo de la procesión de la Vera Cruz de Huejotzingo, a mediados o inicio del último tercio del siglo XVI; la del primer misterio conocido, el de la Oración en el Huerto de la Hermandad de Monte-

sión, tallado por Jerónimo Hernández²⁷, en 1578; y las que se aprecian en un dibujo de la Hermandad de Jesús Nazareno (Silencio)²⁸. Todos eran análogos a la simpleza de las plataformas móviles de la Roca y los pasos de los Autos Sacramentales.

No es este el lugar adecuado para un estudio pormenorizado de las imágenes y los pasos, cuyo origen y evolución estudió José Roda Peña²⁹; mas, una vez reconocido que aquéllas proceden de las tendencias y los estilos establecidos en su tiempo, y no al revés como creen muchos cofrades actuales, que pretenden ver el arte de entonces a través de las cofradías, cuando este sólo es una parte mínima y relativa de un contexto mucho más amplio, creativo, rico y complejo, sí es obligado tener en cuenta aquí una serie de consideraciones sobre la evolución de las cofradías y los pasos como elementos fundamentales de las mismas.

El citado dibujo de Jesús Nazareno es la representación más antigua conservada y conocida de una imagen y de un paso sevillano. Puede fecharse en la primera mitad del siglo XVII y, con bastante probabilidad, a inicios de ese siglo. Todavía es una simple



8. Jesús de la Pasión (ca. 1615),
Juan Martínez Montañés.

27. PONZ, A. (1780 y 1947). *Viaje*. Madrid: tomo IX, p. 786. DE VARFLORA, A. (1789). *Compendio histórico descriptivo de la M.N. y M.L. ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*. Sevilla: tomo I, p. 48. BERMEDO Y CARBALLO, J. (1882), ob. cit., p. 1254. LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1929). *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, pp. 230- 232. SANCHO CORBACHO, H. (1947). "Problemas de la imaginería procesional sevillana". En *Sevilla: Revista Calvario*. PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1981). *Jerónimo Hernández*. Sevilla: Excmª Diputación Provincial, pp. 111 y 112.

28. RODA PEÑA, J. (1995). "El paso procesional. Talla, dorado y escultura decorativa". En *Sevilla Penitente* (pp. 1-80). Sevilla: Ediciones Tartessos, vol. II, p. 6. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. (1995). "Las representaciones pictóricas". En *Sevilla Penitente*, ob. cit., vol I, p. 345. VVAA. (2002). *Anécdotas, leyendas y curiosidades inéditas de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: El Correo de Andalucía, p. 122. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. (1997). "Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla, Archicofradía, Pontificia y Real de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén y María Santísima de la Concepción". En *Nazarenos de Sevilla*, ob. cit., vol. I, p. 256.

29. RODA PEÑA, J. (1995), ob. cit., pp. 1-80.

tarima, a la que se le ha añadido una peana lisa, para realce de la imagen y sustento en un plano inferior de la elevada cruz que abraza; pequeños faroles de mano, de los que portaba el servicio de los señores; y faldones oscuros, negros en el dibujo y, quizás, morados en la realidad. No llevaba ningún otro detalle, ni labor de talla, ni escultura o relieve, ni objeto de platería, ni bordado y tampoco velas ni flores. Pese a todo, hay un detalle importante en ese dibujo de Jesús Nazareno, los faldones, que no sólo aportan una solución decorosa y estética a la parte inferior, también y sobre todo ocultan el interior de las andas y, en consecuencia, la presencia de costaleros. Estos fueron incorporados bajo los pasos poco antes, a finales del siglo XVI. La primera referencia gráfica que tenemos de ellos es un dibujo del siglo XVIII, encontrado por Teodoro Falcón Márquez en los archivos de la catedral de Sevilla, en el que muestran usos y modos análogos a los actuales³⁰. El reducido tamaño y la sobriedad lo hacen muy parecido a las andas que tienen algunas hermandades actuales para los viacrucis. Estas serían, con el ligero realce de una peana, análogas en cuanto a la definición espacial y la distribución de los volúmenes; sin embargo, aún las aventajarían en riqueza con las molduras, jarras, candelabros, candeleros o faroles, y las flores. El protagonismo de la imagen era absoluto, sin ningún otro cálculo o elemento complementario que la favoreciese o, como también sucede en muchos casos, más de lo aconsejable, que la perjudicase desplazándola del foco visual u ocultándola sin lógica. El sentido de la medida no se basaba en el equilibrio, la proporción y el orden, como sucederá en el barroco, sino en la ausencia total de elementos y la realidad innata de la imagen.

El abad Alonso Sánchez Gordillo criticó con dureza que esa misma imagen saliese bajo palio, lo que indica que, en esos años, fueron frecuentes las aportaciones, debidas a la inquietud por completar la celebración con la mayor suntuosidad posible³¹. Federico García de la Concha identificó ese palio con uno bordado por Juan de Arentas³², en 1619. Por ahora, es la fuente directa más antigua para el estudio de la Semana Santa en esa fase fundamental de definición.

30. FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1993). "Iconografía de pasos, Costaleros y Capataces en la Sevilla del Barroco". En *Actas del I Congreso de Capataces y Costaleros*. Sevilla, p. 36.

31. SÁNCHEZ GORDILLO, A. A. *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Manuscrito redactado cerca de 1630, perdido; copias del canónico de la Catedral de Sevilla Ambrosio Cuesta, cerca de 1700, anónima en la Biblioteca Central de la Universidad de Sevilla, fechada el día 16 de julio de 1735, y otra anónima en la Biblioteca Colombina, fechada cerca de 1796. Edición de BERNALES BALLESTEROS, J. (1982), p. 160.

32. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. (1987), ob. cit., pp. 140 y 172-173.

La documentación aportada por distintos investigadores sobre varios pasos desaparecidos de la primera mitad y mediados del siglo XVII, entre ellos algunos de escultores tan importantes como Francisco de Ocampo³³, Alonso Cano y Francisco Dionisio de Ribas³⁴, permite deducir el sentido de la evolución hacia las complejas formas de la segunda mitad del mismo siglo. Tiene especial interés el de Alonso Cano para la Santa Cruz de la Hermandad de la Soledad de San Lorenzo, en 1630- 31, aportado por los investigadores Ramón Cañizares Japón y Álvaro Pastor Torres³⁵. La documentación asegura la presencia de una peana sobre la tarima para la cruz, como en el dibujo de Jesús Nazareno (El Silencio); y los autores citados



9. Jesús del Gran Poder (1620),
Juan de Mesa.

dedujeron la sencillez del conjunto, todavía sin canastilla desarrollada. Estuvo en uso hasta 1809, y desapareció con la invasión francesa de 1810. Dos pinturas de la misma Hermandad de Jesús Nazareno (El Silencio), anónimas y fechadas en la segunda mitad del siglo XVII, muestran ya los pasos barrocos definidos en la segunda mitad del siglo XVII³⁶. Desde el punto de vista estructural, el paso de Jesús Nazareno sigue el planteamiento del primer dibujo, pues apenas amplía las dimensiones y mantiene la peana sobre la tarima o mesa del paso para realzar la imagen y recoger en dos niveles el punto de apoyo inferior de la cruz; sin embargo, el desarrollo de la canastilla en madera tallada y dorada, el programa iconográfico y los relieves tallados y policromados, los querubines distribuidos por toda la canastilla, la crestería formada por los ángeles querubines en la parte superior, la platería y quizás el carey de los elementos iconográficos y decorativos de la peana, los pequeños faroles de plata y los respiraderos de sencilla

33. MARTÍN MACÍAS, A. (1983). *Francisco de Ocampo, maestro escultor (1579-1639)*. Sevilla, p. 197.

34. DABRIO GONZÁLEZ, M. T. (1985). *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba: Caja Sur, pp. 441 y 514.

35. CAÑIZARES JAPÓN, R. & PASTORTORRES, A. (2000). "Un paso procesional de Alonso Cano para la Cofradía sevillana de la Soledad en Sevilla". *Laboratorio de Arte*, nº 13 (pp. 341-346).

36. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. (1995), ob. cit., pp. 345 y 346.

mallá, no tienen ya nada que ver. El diseño sinuoso en planta y alzado concuerda con los de Pedro Roldán para la Hermandad de la Quinta Angustia, en 1659, y Dulce Nombre de Jesús³⁷, en 1665, y Bernardo Simón de Pineda para la Oración en el Huerto³⁸, en 1674, en los que se inspiró Francisco Antonio Gijón para la realización de los pasos de san Juan Evangelista de la Hermandad de las Siete Palabras, en 1680, y el de Jesús del Gran Poder, en 1688, este el más antiguo conservado de nuestra Semana Santa³⁹.

Ese paso de Jesús Nazareno pudo ser el conservado hasta la invasión francesa de 1810, al que quizás corresponda el alma de madera del actual, completada con nuevas cartelas y esculturas a principios del siglo

XX. El modelo es, con la excepción de la peana, suprimida en los pasos sevillanos contemporáneos, la referencia directa para la mayoría de los pasos actuales. Otros pasos, como el que realizó Francisco Antonio Gijón para el Crucificado del Amor⁴⁰, en 1694, con planta y perfil recto en alzado, movidas superposiciones y talla maciza; y el de la Sagrada Mortaja, anónimo, atribuido al taller de Pedro Roldán el Joven⁴¹, en 1700-10, con media caña y sugestiva talla calada y cartelas e imágenes de ángeles de tamaño académico, aportan variantes barrocas de gran valor.

La incorporación a las procesiones de los grandes misterios barrocos de Pedro Roldán, como los de la Quinta Angustia y las Tres Necesidades de la Hermandad de la Carretería; Luis Antonio de los Arcos y Luisa Roldán⁴², el de la Exaltación de Santa Cata-



10. Misterio de la Quinta Angustia (1659), Pedro Roldán.

37. BERNALES BALLESTEROS, J. (1973). *Pedro Roldán. Maestro de escultura (1624-1699)*. Sevilla: Excmª Diputación Provincial, pp. 65, 66, 71 y 73. RODA PEÑA, J. (1995), ob. cit., pp. 8 y 9.

38. FERRER GARROFÉ, P. (1982). *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*. Sevilla: Excmª Diputación Provincial, p. 45. RODA PEÑA, J. (1995), ob. cit., p. 18.

39. BERNALES BALLESTEROS, J. (1982). *Francisco Antonio Gijón*. Sevilla: Excmª Diputación Provincial, pp. 119-126.

40. RODA PEÑA, J. (1995), ob. cit., p. 29.

41. RODA PEÑA, J. (1995), ob. cit., pp. 35-40.

42. GARCÍA OLLOQUI, V. (1977). *La Roldana*. Sevilla: Excmª Diputación Provincial de Sevilla, pp. 53-54.

lina; y Francisco Antonio Gijón, autor del antiguo del Prendimiento, de la Hermandad de los Panaderos, supusieron la ampliación de las devociones y un nuevo concepto en la interpretación de los distintos momentos de la pasión; y, como no podía ser de otro modo, un aumento sustancial en el volumen de los pasos, realizados por los mismos escultores en consonancia con los de las imágenes individuales.

El primer palio del que hay noticias y pruebas documentales es el de la Virgen de la Soledad de san Lorenzo, fechado en 1604. En fecha tan temprana, debió ser un paso equivalente al que se ve en el dibujo de Jesús Nazareno, una simple tarima o mesa con una peana simple y cuatro o seis varales con un palio sencillo, tal vez sin bordados, respiraderos de malla y faldones lisos⁴³. La pintura de la Virgen de la Concepción de la Hermandad del Silencio también es significativa. Muestra el paso de palio en la segunda mitad del siglo XVII. Las dimensiones son reducidas, la mesa se mantiene despejada y con sólo tres faroles de plata en la parte delantera. La Virgen, sola en el paso y con un cuarto de luna en plata a sus pies, está situada sobre una pequeña peana del mismo material. El palio está sujeto por seis varales de plata, tres en cada lado, y muestra caídas con ricos bordados con temas vegetales asimétricos y movida proyección horizontal y remate ondulado con bordados en disminución en el perfil inferior. La simpleza de los respiraderos de malla, la sobriedad del manto negro liso en contraste con la saya y la estola de sacerdotisa y el tocado monjil y la ausencia de candeleros y jarras con flores, le proporcionan un aire austero, grave, solemne, capaz de centrar la atención en la acción de la dolorosa, cuya pena queda acentuada con el sudario y la corona de espinas que porta en las manos, elementos ofrecidos al espectador en un primer plano, sin interferencias de ningún tipo. Al mismo tiempo, la presencia de los ricos bordados le proporciona identidad desde la distancia.

La descripción de Álvarez Jussué del palio de la Virgen de la Esperanza (Macarena) en el siglo XVII⁴⁴, y el de un dibujo identificado por Ramón Cañizares y Álvaro Pastor con la Virgen de la Soledad⁴⁵, fechado en 1692, concuerdan con la pintura de la Virgen de la Concepción. Es el mismo modelo del palio de la Virgen de la Antigua y Siete Dolores, que en la actualidad pertenece a la Hermandad de la Virgen del Valle, de

43. ROBLES, F., PASTOR, Á. & ROLDÁN, M. J. (2011), ob. cit., p. 173.

44. ÁLVAREZ JUSSUÉ, A. (1954). "La cofradía de la Esperanza Macarena en el siglo XVII". *Archivo Hispalense*, Tomo XX (pp. 135-173).

45. CAÑIZARES JAPÓN, R. & PASTOR TORRES, A. (1996). "El primer palio de la Soledad". En *Sevilla: Diario ABC*, 5-IV-1996, p. 38.

la misma época y el único barroco conservado en las procesiones de la Semana Santa de Sevilla. Esos modelos, tipologías, usos y costumbres, quedaron para siempre en la memoria colectiva sevillana, hasta el punto que aún hoy, pese a la pérdida de medida por la acumulación de elementos injustificados, y con la salvedad de la supresión de los distintos tipos de penitentes y las modificaciones, fundamentales, de la reinvención del siglo XIX, siguen siendo referentes de máximo prestigio.

PERÍODOS DE DECADENCIA, NUEVOS ESTÍMULOS, REINVENCIÓN Y RENOVACIÓN, EL SIGLO XIX.

La evolución de la Semana Santa de Sevilla fue larga, no siempre fácil, a veces muy difícil e incluso en ocasiones imposible, llegando casi a la paralización de la celebración y en no pocos casos a la extinción de hermandades. Sirva como epílogo de esta introducción una breve exposición de los momentos determinantes de ese largo proceso, de aquellos que supusieron importantes cambios y transformaciones en la celebración, unas veces puesta en peligro; otras impulsada con nuevos bríos. En los dos casos las incidencias fueron determinadas por factores muy diversos, unas veces exteriores, otras interiores; en unos casos procedentes de las esferas de las mentalidades y las creencias y en otros debidos a acciones materiales devastadoras o aportaciones de gran valor económico; a veces de modo consciente y no pocas desde la inconsciencia.

El primer cambio detectado fue consecuencia de la relajación de la religiosidad popular a medida que avanzaba el siglo XVIII. La pérdida relativa de interés por las cofradías de penitencia se agravó en la época de la razón, tanto por la crítica de los movimientos ilustrados a lo que consideraron supersticiones del pueblo, como sobre todo por la reacción de la Iglesia, que antepuso lo irrazonable y, por lo tanto, indiscutible, al pensamiento material. De ese modo, fomentó el culto al Santísimo Sacramento y antepuso la Sagrada Forma y las hermandades sacramentales a las imágenes y las hermandades de penitencia. Con eso salvaguardó el prestigio de la religión, amparada en la inefabilidad del dogma frente a cualquier tipo de razonamiento y, con tales niveles de abstracción, los temas pasionistas descriptivos y escenográficos de época barroca pasaron de moda.

Muchas hermandades pasaron dificultades por la falta de recursos humanos y materiales, bastantes de las fundadas en el siglo XVI quedaron extinguidas y las que pudieron superarlo no realizaron nuevas imágenes ni pasos desde 1740 y durante lo que

quedó del siglo XVIII. Después de las imágenes pasionistas de José Montes de Oca, anteriores a 1740, en ese período ningún escultor talló ningún Crucificado, Nazareno ni misterio para la Semana Santa de Sevilla.

La invasión francesa de 1810, los continuos robos, la falta de adaptación de las entidades religiosas y las hermandades a los nuevos tiempos y la Desamortización de Mendizábal aumentaron las dificultades con importantes pérdidas patrimoniales, no siempre justificadas ni admisibles. Muchas hermandades se quedaron sin nada, algunas perdieron hasta las imágenes titulares; y todas vieron mermadas sus posibilidades con una regresión desconocida hasta entonces de la celebración de la Semana Santa. La práctica de la penitencia fue prohibida por el fraude de muchos penitentes pudientes que, a semejanza de los excesos físicos de las clases populares, simulaban con falsas pieles y tintas o vinos un daño análogo que no estaban dispuestos a infringirse. Intelectuales como José María Blanco White mostraron su incomprensión y rechazo a este tipo de manifestaciones religiosas, que consideraron, no sin motivos para la disconformidad, regidas por la superstición y el oportunismo.

La llegada del Duque de Montpensier a Sevilla, el día siete de mayo de 1848, supuso un nuevo punto de inflexión para la Semana Santa. Su ambición personal y sus pretensiones soterradas respecto de la corona de España lo llevaron a formar en unos años la denominada Corte paralela⁴⁶. Pronto estableció relaciones sociales y comerciales con la nueva burguesía como medio de conseguir una posición especial en la consideración del pueblo, contrarrestada con habilidad y parecidos argumentos por el rey Alfonso XII y la reina regente María Cristina de Borbón. En ese pulso y, contando con la buena disposición con la burguesía y las hermandades próximas a ésta, encontró claros motivos comerciales en las posibilidades de las fiestas locales⁴⁷. El Duque de Montpensier venía de París, ciudad avanzada y, en aquel momento, paradigma de la modernidad, y observó con extrañeza que en Sevilla no había ningún hotel ni la mínima organización ni ayuda pública a lo que consideró un gran espectáculo abandonado a su suerte, la Semana Santa. Pronto abrió varios hoteles y organizó la carrera oficial con las sillas y el sentido comercial actual, como medio inmediato para recaudar fondos anuales que le permitiesen presentarse primero con el debido decoro y des-

46. FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1991). *El Palacio de San Telmo*. Sevilla: Editorial Gever.

47. COLÓN PERALES, C. (2000). "Restauración de España: reinención de Sevilla, la época de Rodríguez Ojeda (1853-1930)". En *Juan Manuel. El genio de Rodríguez Ojeda*. Sevilla: Diario de Sevilla, pp. 13-49.



11. Virgen de la Esperanza Macarena, (1654-1681), círculo de Pedro Roldán.

pués con la mayor riqueza posible⁴⁸. Una de sus principales iniciativas, atendida por el Ayuntamiento de la ciudad, fue la organización del primer Santo Entierro Grande, en 1850, repetido en 1854, para que tanto él y su familia como, sobre todo, los ilustres visitantes de la ciudad pudiesen contemplar juntos y seguidos un amplio número de pasos⁴⁹. El propio Duque se hizo hermano de la Carretería y el Gran Poder, en 1848; Pasión y las Tres Caídas de San Isidoro, en 1850; y la Quinta Angustia, poco después. La reacción de la Casa Real ante la popularidad del Duque de Montpensier fue inmediata y hasta el mismo rey Alfonso XII se interesó por la Semana Santa de Sevilla y fue visto, junto a Pedro Solís, alcalde de los Reales Alcázares, presenciando la entrada de la Virgen de la Esperanza en la iglesia de san Gil⁵⁰, en 1877.

Esto tuvo varias consecuencias, para las cofradías la renovación inmediata de sus pasos para incorporarse a la carrera oficial; la posibilidad de efectuar las salidas de modo anual; y, de paso, un nuevo caudal humano atraído tanto por la celebración como por el espectáculo. Para el Duque fue un negocio redondo, pues promocionando la Semana Santa en París y en Madrid, consiguió llenar sus hoteles, hecho éste de nuevo positivo para la ciudad y las cofradías. Tal fue la actividad y el prestigio alcan-

48. Ídem, pp. 13-25.

49. GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1852), ob. cit., pp. 186-188. RODRÍGUEZ BABÍO, A. (2003). "Real Hermandad Sacramental del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo, Triunfo de la Santa Cruz y María Santísima de Villaviciosa". En *Misterios de Sevilla*, Vol. II. Sevilla: Ediciones Tartessos, p. 419.

50. ROBLES, F., PASTOR, Á. & ROLDÁN, M. J. (2011), ob. cit., p. 250.

zado en las capitales citadas que, gracias a la iniciativa y la revitalización del Duque de Montpensier, como hábil empresario y además como mecenas de cofradías y artistas⁵¹, Sevilla recuperó su Semana Santa y las actividades artísticas que tanta gloria le habían aportado en el pasado reciente. Los escultores y los pintores sevillanos comenzaron a completar su formación y a establecerse en Roma y París; y los diseñadores fueron imprescindibles en los talleres que reinventaron una nueva Semana Santa.

La Semana Santa como espectáculo fue el origen de este despertar cultural de la ciudad. No hay por qué escandalizarse por ese hecho, cierto, comprobado. No es una opinión ni una deformación de la celebración, como algunos puristas creen, sino una característica real. La Semana Santa actual no ha perdido contenido religioso en beneficio del espectáculo porque desde la reinvención del siglo XIX es en sí misma puro espectáculo, con un fondo religioso, sí, incluso más intenso de lo que otros creen; mas, puro espectáculo en venta con la explotación de las parcelas y las sillas y, como consecuencia, con claras obligaciones en ese sentido. Isidoro Moreno lo dedujo sin los complejos con que lo rechazan esos puristas actuales, que lo ven como algo negativo y no como un carácter fundamental de la propia fiesta desde mediados del siglo XIX⁵². Este autor supo asumirlo y apreciarlo, y aún más, con clarividencia y sumo acierto lo consideró un factor clave para la supervivencia de la fiesta y su proyección en la sociedad laica actual. Las autoridades religiosas y las municipales supieron verlo y lo apoyaron desde entonces como siguen haciéndolo hoy, convencidos, y están en lo cierto, de los enormes beneficios que origina para la ciudad, tanto en la proyección de su imagen como en la ocupación hotelera y la revitalización de comercios de todo tipo, además de la de las artes y las artesanías. Gracias al Duque de Montpensier, la Semana Santa adquirió una nueva dimensión, la que la adaptó a las nuevas estructuras contemporáneas y evitó su desaparición con la de la sociedad que la había generado como pura penitencia. Eso no quiere decir que el fundamento religioso y la práctica de la penitencia fuesen relegados u obviados, simplemente, conservaron su importancia como tales readaptados a una exposición determinada en la parte de la celebración que corresponde a la carrera oficial. Lo que cambió fue la participación de un nuevo público, con motivaciones muy diversas, como corresponde a las sociedades contemporáneas.

51. FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1990). "El legado Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla". En *Laboratorio de Arte*, nº. 3 (pp. 209-220), pp. 209-210.

52. MORENO NAVARRO, I. (2001), ob. cit., pp. 37 y sigs, 73 y sigs, 113 y sigs, y 231 y sigs.

La Semana Santa se reinventó a sí misma en la segunda mitad del siglo XIX y alcanzó una nueva etapa de esplendor. La reinención de la celebración fue completa y su nueva riqueza material y artística cumplió con la función deseada, válida tanto para la práctica religiosa profunda, confiada a la intención personal, como para el espectáculo del que se servía para ese afortunado renacer cuando más falta le hacía. Claro que esa nueva responsabilidad del sujeto, a veces implicado y sin el compromiso estricto religioso, también generó actitudes relajadas, como la de los nazarenos en las tabernas que plasmaron los pintores costumbristas, estos de todo tipo, tanto de cofradías de capa como de negro. Suprimidos los penitentes, el modelo de los nazarenos de la Hermandad del Silencio sustituyó a los antiguos hermanos de sangre y de luz. Los capirotos debajo de los antifaces le proporcionaron nuevas dimensiones, y la introducción de personajes alegóricos y distintos tipos de túnicas, capas, escapularios y variados colores, así como la introducción moderada de las flores en los pasos y un protagonismo desconocido de la música, cambiaron la fisonomía de los cortejos. En esta época, algunas cofradías incorporaron valiosas imágenes antiguas, renacentistas y barrocas, y todavía seguían en uso cierto número de pasos del siglo XVII. Otros se habían perdido o estaban muy deteriorados por el uso y el transcurso de los acontecimientos.

Excepcionales diseñadores se hicieron cargo de los proyectos de los nuevos pasos, en los que modificaron las composiciones con nuevos criterios e introdujeron nuevos gustos, concibiendo además nuevos modelos de canastillas y condiciones de iluminación de las mismas. La figura del diseñador profesional y especializado fue fundamental, en numerosas ocasiones, y siempre en los talleres de bordados, como parte integrante de los mismos. Poco antes y debido al paulatino desuso y abandono de finales del siglo XVIII y a las masivas pérdidas producidas por la invasión francesa, se habían renovado muchos pasos de Cristo con reducido coste y criterios novedosos como la articulación de la canastilla según los principios neoclásicos. Hay que tener en cuenta que la mayoría eran pasos barrocos del siglo XVII, ya con doscientos o más años de uso, pues los únicos pasos documentados del siglo XVIII son los del escultor Pedro Sánchez para el misterio de la Sagrada Lanzada, en 1703; José Guisado para el Cristo de la Sangre de la Hermandad del colegio de san Francisco de Paula, en 1704; Pedro Ruiz Paniagua para la imagen de san Juan de la Cofradía de Nuestra Señora de la Cabeza, en 1705-07; el mismo autor para el Cristo de las Tres Caídas de Triana, en 1707; Sagrada Mortaja, fechado en 1700-10, el único conservado; y, ya en la última década, pasados noventa años del último documentado, el del arquitecto y escultor

decorativo Manuel Romero, para el misterio del Prendimiento⁵³, en 1897. Casi ningún original barroco llegó a la época del Duque de Montpensier. Los más antiguos de los nuevos pasos neoclásicos integraron labores de talla vegetal barroca en las cajas; los más recientes optaron por el acabado de la madera sin labores de talla ni cartelas superpuestas, pintadas imitando materiales pétreos, sobre todo mármol.

José Ignacio Ruiz Alcañiz aportó la documentación de un buen número de esos pasos, en concreto los realizados por el escultor Juan de Astorga⁵⁴. José Roda Peña en su amplio estudio sobre la evolución desde los orígenes hasta nuestros días dio la relación completa de pasos, autores y fechas de esta época y estilo⁵⁵. Los más antiguos los de la Quinta Angustia, de Juan Villarica, en 1807, el primero en la ciudad en color caoba; Sagrado Decreto, en 1815; Entrada en Jerusalén, en 1817; Crucificado de las Virtudes, en 1817; Crucificado de la Expiración (Cachorro de Triana), de Vicente Arestoy, en 1820; Exaltación, de José Díaz, en 1820; Nazareno de la Salud, de la Hermandad de los Gitanos, de Manuel Rodríguez Espinosa, en 1829; y Crucificado de la Expiración de la Hermandad del Museo, de Juan de Astorga, en 1829. En pleno desarrollo del estilo todavía algunos conservaron elementos barrocos en las cajas intermedias u otros elementos, como se aprecia en las fotografías del misterio de la Oración en el Huerto, del año 1833, con pilastras y ménsulas en vez de columnas y labores de talla vegetal en el interior de las cajas. En ese momento, los anteriores y otros autores introdujeron estructuras lineales, claras y diáfanas, en concordancia con la arquitectura neoclásica y, como ésta, articuladas con columnas y con casetones intermedios muy definidos, sólo en algunos casos, con la superposición posterior de algunas pequeñas imágenes, ángeles o Evangelistas, procedentes de los pasos barrocos. En esa línea hay que citar los del Triunfo de la Santa Cruz, Cristo Yacente y Duelo de la Hermandad del Santo Entierro, los tres diseñados por el arquitecto Melchor Cano y realizados por Juan de Astorga, en 1830; Sagrada Cena, de 1830; Crucificado de la Vera Cruz, de Manuel Rodríguez Espinosa, en 1832; Coronación de Espinas, de la Hermandad del Valle, en 1837; Nuestro Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes, de la Hermandad de la Amargura, de Manuel Rodríguez Espinosa, en 1841, sin talla y con cajas interiores lisas

53. RODA PEÑA, J. (1995), ob. cit., p. 41.

54. RUIZ ALCANIZ, I. (1986). *El escultor Juan de Astorga*. Sevilla: Excma.Diputación Provincial de Sevilla, pp. 58-60.

55. RODA PEÑA, J. (1995), ob. cit., pp. 42 y 43.

y sólo animadas por molduras escalonadas; y Cristo de la Sangre, de la Hermandad de la Encarnación de Triana, en 1845.

Los nuevos diseñadores no siguieron esos esquemas ni mantuvieron la uniformidad después de las reformas del Duque de Montpensier. Muchas hermandades mantuvieron los pasos neoclásicos, circunstancia inevitable debido al reciente gasto, todavía no suficientemente amortizado, y esos diseñadores trabajaron en tres modelos alternativos, con independencia del tipo de representación que portasen, ya fuesen Crucificados, Nazarenos u otras imágenes solas, los complejos misterios barrocos caracterizados por la multiplicidad visual, como la excepcional obra maestra de la Quinta Angustia y el también excelente de Las Tres Necesidades de la

Hermandad de la Carretería, los dos de Pedro Roldán en la segunda mitad del siglo XVII⁵⁶, o los de procedencia neoclásica alineados en dos hileras paralelas con todos los personajes y uno cerrando el fondo, caso del misterio del Duelo de la Hermandad del Santo Entierro, de Juan de Astorga⁵⁷, en 1829, modalidad seguida pasadas bastantes décadas por Cayetano González en el misterio de Nuestro Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes, en 1938.

El primero de esos modelos supuso una novedad sin precedentes en la Semana Santa de Sevilla por el estilo romántico de carácter neogótico, avanzado y con acabado industrial, que, en los casos más afortunados, proporcionó interesantes y pulidos efectos metálicos y sugestivos calados derivados de la repetición constante de un mismo motivo geométrico, características materiales, técnicas y estéticas, entonces muy modernas, de los que sólo queda en la ciudad el del Triunfo de la Santa Cruz de la Hermandad del Santo Entierro⁵⁸. La tendencia tuvo su inicio en la década de los se-



12. Virgen de las Tristezas (1945),
Antonio Illanes.

56. BERNALES BALLESTEROS, J. (1973), ob. cit., pp. 80-81.

57. RUIZ ALCÁÑIZ, I. (1986), ob. cit., pp. 58-60.

58. RUIZ ALCÁÑIZ, I. (1986), ob. cit., pp. 57. RODA PEÑA, J. (1995), ob. cit., pp. 48-50.

senta del siglo XIX, y su máximo apogeo en las dos décadas siguientes. El más antiguo conocido es el del Triunfo del Espíritu sobre la materia, de la Hermandad de la Carretería, realizado por Juan Rossy, en 1874. Antonio del Canto Torralvo diseñó los del Duelo, Triunfo de la Santa Cruz y Cristo Yacente de la Hermandad del Santo Entierro, estrenados, por ese orden, en 1874, 1875 y 1877. A éstos siguieron los del misterio de la Sagrada Lanzada, anónimo, del año 1877; Crucificado de la Salud, de la Hermandad de San Bernardo, de José de la Peña y Ojeda, en 1881; Crucificado de las Aguas, anónimo de 1893; Crucificado del Calvario, de Salvador Domínguez Gordillo, en 1895; y Sagrada Cena, también de autor desconocido, en 1897.

El segundo modelo romántico, denominado antiguo en los documentos, estuvo inspirado en los barrocos de la segunda mitad del siglo XVII y la primera década del XVIII. Aunque la documentación refiere a tales modelos, no repitieron las fórmulas, esto es, no tuvieron una intención neobarroca como los del siglo XX; los autores quisieron expresarse en todo momento con la originalidad propia de la época y eso generó interesantes disposiciones horizontales, basadas en la talla de medias cañas caladas con hojarasca, formas bulbosas con talla similar calada o maciza o formas de talud o talud invertido con motivos semejantes en relieve y macizas, los tres tipos con molduras horizontales enmarcando la base y la parte superior, ésta a veces doble, y con cresterías superiores que superan la altura de la canastilla. Este modelo, muy creativo y con gran impacto plástico, aportó además una afortunada novedad, el candelabro de guardabrisas, por lo general elevado, sinuoso y movido, con las vueltas hacia dentro para aproximar los puntos de luz a las imágenes.

Uno de los más creativos fue el del misterio de las Tres Necesidades, de la Hermandad de la Carretería, tallado por Manuel Rodríguez Espinosa, en 1844, sin duda el autor más importante de la época y el único documentado en todos los modelos, y dorado por Eduardo Robles Pardo, en 1861, pues los elementos vegetales calados iban montados sobre fondos de cristal, con los consiguientes reflejos; y tenía fanales con pergaminos con los textos de los cuatro evangelios en las esquinas. Su valor artístico y simbólico lo convirtieron en todo un hito de la Semana Santa, por desgracia suprimido, aunque, al menos, fue sustituido por otro paso de gran valor artístico. En veinte años se realizaron once pasos de este modelo, todos conocidos por fotografías, muy distintos entre sí y con elevado valor artístico; algunos, como veremos, conservados, aunque no todos en la ciudad. Los siguientes fueron los del Nazareno de la O, del año 1946; Nazareno de Pasión, de 1846; misterio de la Conversión del Buen Ladrón de la

Hermandad de Montserrat, en 1851, con un imponente escudo heráldico en el centro del frontal y una potente cornisa superior; Soledad de san Buenaventura, en 1852, muy sevillano y con atractivas esquinas en planos que le proporcionaban un aspecto casi poligonal. Los tres siguientes en orden cronológico fueron obras muy importantes y equiparables en creatividad al del misterio de las Tres Necesidades, primero el de las Tres Caídas de San Isidoro, en 1853, auténtica obra de vanguardia y con un nivel plástico excepcional, equiparable al de las grandes obras internacionales de *Art and Crafts*, en el que los elementos calados y las superposiciones verticales sobre proyecciones horizontales paralelas combinaban con impecable magisterio las habilidades artísticas del oficio artesanal de la talla y los acabados industriales al servicio de la creatividad y del arte, y del que, una vez enajenado, proceden los formidables y airosos candelabros de guardabrisas del paso neobarroco actual; el del misterio de la Quinta Angustia, diseñado por Antonio del Canto Torralvo y tallado por Juan Rossy, en 1857, no menos creativo, monumental, importante y representativo de los ideales románticos, con forma bulbosa y apasionada hojarasca de la que emergía el escudo heráldico central con claridad, orden y autoridad, también sustituido por otro paso con extraordinario valor artístico; y Dulce Nombre de Jesús, de la misma Hermandad de la Quinta Angustia, en 1858, análogo al anterior y en pequeña escala.

La segunda tanda de ese modelo romántico mantuvo el nivel creativo y la calidad de ejecución. El del misterio de la Sentencia, modelo prototípico de la media caña tallada y calada, de Vicente Hernández Couquet, en 1859, con relieves procedentes del paso barroco de Cristóbal Pérez en la segunda mitad del siglo XVII. Por último los de San Isaías, de Eduardo Robles Pardo, en 1861; Nazareno de Pasión, proyectado por Antonio del Canto Torralvo y realizado por Juan Rossy, en 1865, en la actualidad en Fuente de Cantos; y misterio de las Siete Palabras, de Ricardo Reguera, en 1879-81, dorado por Francisco de Paula Morales Bermejo, el más antiguo de los conservados del siglo XIX y máximo exponente de la media caña de inspiración barroca y resolución romántica, ya consagrada como clásica, cuyo impacto plástico debería convertirlo en Bien de Interés Histórico Artístico, como los barrocos del siglo XVII citados en capítulos anteriores⁵⁹. Aún hubo una última tanda de pasos que siguieron este modelo y las líneas estilísticas establecidos en los anteriores, dos de ellos conservados y de gran calidad artística. Son los del Crucificado de la Expiración (Cachorro), del taller de Olaya y

59. RODA PEÑA, J. (1995), ob. cit., p. 43.

Govea, en 1888-89, derivado del de las Siete Palabras, en la actualidad y desde 1930 del misterio del Cristo de la Salud y Buen Viaje de la Hermandad de san Esteban; y el de Jesús Nazareno en la calle de la Amargura, de la Hermandad del Valle, estrenado en el año 1898, muy parecido al del Señor de Pasión, con forma de talud invertido y amplios acantos en relieves sobre superficie maciza.

El tercer modelo, considerado ecléctico por José Roda, combinaba estructuras neoclásicas y elementos románticos, la mayoría de procedencia barroca, que cambiaban su fisonomía⁶⁰. Aquí tenemos que citar los de la Soledad de San Lorenzo, de Juan Rossy, en 1875; Nazareno de las Penas de San Vicente, en 1879; Cristo de la Humildad y Paciencia, en 1881; Crucificado de san Agustín, en 1881; misterio de la Exaltación, de José García Roldán, en 1886; misterio del Prendimiento, de Salvador Domínguez Gordillo, dorado por Vargas, en 1894; san Andrés, de la misma Hermandad de los Panaderos que el anterior, en 1897; y Coronación de Espinas, de la Hermandad del Valle y cronología incierta.

60. RODA PEÑA, J. (1995), ob. cit., pp. 43 y 44.

LA IMAGEN PROCESIONAL BARROCA EN MURCIA A LA LUZ DEL LIBERALISMO: BUSSY Y SALZILLO

José Alberto Fernández Sánchez

Doctor en Historia del Arte

La celebración de la Semana Santa comenzó a recoger sus propias señas de identidad en cada uno de los lugares de España conformando un espectáculo único e irrepetible más allá de cualquier intención unitaria. Este panorama en Murcia fue complejo dejando su huella en los principales campos formales de las artes plásticas. Así, encontró un campo propicio para el ejercicio de una renovada imaginería, secundada con otros aspectos nada accesorios como el trabajo de la talla dorada de los novedosos tronos, el bordado, la orfebrería e, incluso, aspectos puramente escénicos como la música, el efímero o la presencia de figurantes ataviados de forma historicista. Todo ello es objeto de este trabajo en el que se incluye, además, una observación concienzuda del cambiante contexto social.

Palabras clave: Semana Santa, cofradía, estética, tallista, trono y aurosos.

The Easter celebration started to acquire its own identity symbols in each of the different Spanish territories, leading to a unique and unrepeatable spectacle which had no intention of totalitarian unity. Besides, there was the belief that Murcian parades were admirable artistic spectacles above other towns. As a consequence, the media came under the service of this totally aesthetic celebration, which should be appreciated through the senses, and which had the sacred imagery as the zenith of the line of argument. As this was a complex panorama, it is convenient to make a classification in order to present the main formal aspects in which everything was developed: imagery, tronos, costumes, working with precious metals, musical accompaniment, figureheads and the ephemeral.

Keywords: *Easter, brotherhood, aesthetic, tallista (a person who carries wood), throne, auroros (popular choir).*

La destacada presencia de literatos en la Semana Santa de Murcia durante las décadas finales del siglo XIX y las primeras de la centuria siguiente permite abordar la problemática de las procesiones desde una perspectiva cultural y antropológica. La adecuación de los cortejos durante esos años a unas nuevas señas de identidad y valores estéticos contemporáneos acentúa el interés por analizar sus pormenores desde una perspectiva que ponga en contacto los valores culturales con la identidad regional levantina. Ciertamente, se trata de una problemática compleja dado el carácter voluble del propio término “levantino” y su adscripción a un ámbito geográfico difuso circunscrito ante todo a los actuales territorios de la comunidad murciana y Alicante, pero con secuelas estéticas tanto en el sur de la provincia albaceteña como en la almeriense. De modo que conviene, primeramente, precisar unas referencias culturales que permitan encuadrar objetivamente el asunto.

Primeramente, esta zona cuenta con localidades que consolidaron desde las décadas intermedias del *ochocientos* procesiones de gran personalidad y acusados rasgos propios. Lo más llamativo de todo ello es la distinción estética tan marcada entre unas y otras, siendo particularmente llamativas las evoluciones acaecidas en Murcia, Cartagena o Lorca: pese a encuadrarse en un área geopolítica común sus diferencias han dado lugar a tres modelos dispares. Pese al peso de tales idiosincrasias conviene valorar ahora las señas de identidad compartidas que, ante todo, revelan la preeminencia del grupo social que las sustentó; una mentalidad liberal burguesa que, desde una perspectiva autóctona y regionalista, logró encauzar el fenómeno procesional hacia esos tres modelos distintos.

La literatura en tanto sustrato cultural de la época ofrece innumerables elementos para abordar la problemática regional y sus condicionantes estéticos. En referencia a “lo levantino” Azorín ya indicó en sus obras algunas de estas singularidades refiriendo la pervivencia de dos asuntos fundamentales que delimitaron la cuestión: de una parte, la pervivencia del “*misterio fatalista*” propio de la cultura íbera asentada en la región y, por otro, la musicalidad de sus raíces culturales autóctonas. En *Las Memorias de un Pequeño Filósofo* enlaza ambas cuestiones defendiendo la raigambre oriental de la cultura religiosa del pueblo levantino y enfatizando la supervivencia secular de un misticismo primitivo que perdura, según su parecer, en el subconsciente colectivo¹.

1. Azorín atribuye a los habitantes del Cerro de los Santos y del Monte Arabí una ascendencia “asiática” al hablar de sus esculturas y aún del carácter “melancólico y soñador” que estas pervivencias “de los valles del Ganges e Indo” habían dejado entre sus gentes. Véase MARTÍNEZ RUIZ “AZORÍN”, J. (1990). *Las*

Aunque parezca forzada esta teoría varios son los autores que se sirven de ella en las décadas siguientes para argumentar el sustrato definitorio de sus procesiones de Semana Santa. El hispanista Walter Starkie, siguiendo las huellas literarias de Gabriel Miró, descubre con asombro esta “belleza arcaica” de los cantos levantinos singularmente enraizados a través del protagonismo de las hermandades de la Aurora. Ciertamente, se trata de una seña de identidad en la mayor parte de esta área geográfica contando con especial arraigo en la Vega Media y Baja del río Segura. Este desarrollo de una piedad musical popular y cristiana, particularmente desplegada en torno a las jornadas centrales de la Pasión, favorece la cohesión lingüística de este territorio. Pese a la peculiar dispersión semántica del fenómeno, “auroros” en tierras segureñas, “despertadores” en el Altiplano, “cantores de la Pasión” en Orihuela, “rezares” en Lorca, todas ellas insisten en un origen idéntico y unas cualidades sonoras semejantes².

Se trata en consecuencia de una forma cultural que, partiendo de un tronco común, encuentra en cada lugar su propia identidad sin dejar de constituir una seña particular de “lo levantino”. Sin embargo, no es el momento de profundizar en dichos distintivos pues en lo fundamental interesa ahora su adscripción geográfica y su participación fundamental dentro de los rituales propios de la Semana Santa.

En una carta remitida por Gabriel Miró a su amigo Jorge Guillén en la Primavera de 1926 le manifiesta su decepción ante su ausencia durante la celebración de la “semana litúrgica” murciana³. Esta circunstancia, unida a la presencia de otros personajes de la cultura hispánica tales como el malagueño Salvador Rueda o el madrileño Eugenio Noel, revela la dimensión que sus cortejos tenían aún en los primeros lustros del siglo XX. Todos estos escritores de primer nivel conocieron a fondo la celebración dejando testimonio de ello en sus propios escritos; es precisamente Miró quien le concede un protagonismo excepcional al *leitmotiv* de las procesiones de esta capital dentro de su

Confesiones de un Pequeño Filósofo, Madrid: Espasa Calpe, pp. 102-103. Pero no va a ser el único caso que vincule esta ascendencia “oriental” pues, desde las décadas centrales del XIX, los propios extranjeros advierten que “nada hay en España más moro que la procesión de la mañana de Viernes Santo en Murcia”. Por paradójico que pueda parecer este vínculo pretende resaltar la tradicional práctica de la escultura policromada como herencia islámica. Véase al respecto BELDA NAVARRO, C. (2014). “Marcel Dieulafoy y la estatuaría policroma española”. En *La festa delle arti: Scritti in onore di Marcello Fagiolo*. Roma: Gangemi.

2. STARKIE, W. (2007). “In Memoriam Carlos Ruiz-Funes y Amorós sombrerero, mecenas, humanista. Algunos recuerdos murcianos. 1944-1945”. En *Auroros y Animeros de la Región de Murcia. Tesoros Vivos de la Humanidad* (pp. 609-615). Murcia: C.A.R.M.

3. RUIZ-FUNES, M. (1999). “Nota al pie de página”. En MIRÓ, G., *El obispo leproso*. Madrid: Cátedra, p. 262.

obra. En efecto, la conocida *Novela de Oleza* constituye una monumental plasmación literaria de la relación antagónica entre la sociedad moderna y la contemporánea vista a través de la escultura procesional murciana. Se abundará en esta cuestión en un apartado específico pero, ahora, interesa ahondar en la dimensión de las procesiones locales dentro de un contexto más amplio.

El escritor Leopoldo Ayuso le atribuye a Azorín una buena síntesis de esta problemática al contrastar dos auténticas cimas dentro de la celebración hispánica de las procesiones: “Para lujo, para fastuosidad, Sevilla. Para sentir lo bello, para admirar el Arte, la procesión de Viernes Santo en Murcia”⁴. Ciertamente, esta valoración alienta la consideración de los cortejos como auténticos museos callejeros pero, además, enfatiza el protagonismo del escultor Francisco Salzillo como artífice de un conjunto de pasos procesionales excepcionales. El propio Eugenio Noel, aún retratando las manifestaciones penitenciales hispalenses, no puede dejar de recordar a “...Salzillo, asombroso prodigio de genio creador, sin que haya nada semejante a que compararle...”⁵. Ciertamente estamos ante un hecho que quizá hoy pasa desapercibido: el artista contó entonces, gracias a la fama de sus pasos para la Cofradía de Jesús Nazareno, con una merecida relevancia artística llegando a ser reconocido como “el Murillo de la escultura española”.

Y no es una cuestión que proceda obviar dado que, además, las procesiones suponían un espectáculo estético cuyos ecos decadentistas quedaron fuera de toda duda al observar asombrosos paralelismos con el gusto europeo del periodo. En efecto, la decoración abigarrada de flor contrahecha de los pasos sirvió como paralelo a las cargadas atmósferas artificiales propugnadas desde el esteticismo. Para sus defensores el interés del Arte no era sino despertar una auténtica “enfermedad artística”, un “misticismo estético”, a través de estos excesos suscitados por “la perfección más elevada”⁶. Es el propio Miró quien certifica esta aceptación de los postulados culturales internacionales, aún los de un grupo exclusivo como el de los *À rebours* de Huysmans, en las procesiones levantinas. Así convierte a María Fulgencia, una de las protagonistas de *El obispo leproso*, en “loca de amor”: se enamora, enfermando a consecuencia de ello, del

4. *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 25 de marzo de 1921.

5. NOEL, E. (2009). *Semana Santa en Sevilla*. Sevilla: Espuela de Plata, p. 484.

6. ECO, U. (2004). *Historia de la Belleza*. Milán: RandomHouseMondadori, p. 342.

célebre Ángel del paso de La Oración del Huerto de Francisco Salzillo⁷. Esta mentalidad obsesiva hacia las manifestaciones artísticas procesionales revela hasta qué punto el fenómeno cultural excedió los limitados ambientes locales para colarse, a través de la literatura, dentro de las esferas intelectuales del momento.

Al convertirse la capital del Segura en punto de referencia para las celebraciones pasionistas españolas se desata toda una secuencia de pasajes literarios que nos alertan sobre otra de las cuestiones identitarias más sugerentes: las concomitancias de esta Semana Santa con la naturaleza, la primavera y la sensorialidad. Es el poeta Salvador Rueda el que introduce esta cuestión al presentar en 1902 una brillante visión de Murcia trocada como “Jerusalén simbólica”; a través del protagonismo principal de las esculturas se obra el “milagro artístico” que altera la realidad profana convirtiéndola en ensoñación. La simple contemplación de “esas caras milagrosas” y el recuerdo bucólico de los entrañables huertos de palmeras le sirven en *Palmas y esculturas* para ofrecer a la ciudad como sujeto activo del drama trascendente⁸.

Esta inefable configuración de la urbe como escenario de “las ceremonias que la humanidad dedica al Hombre de corazón más tierno que hubo en el mundo” sirve para plasmar un ideal urbano propio de sociedades agrarias modernas contrapuesto a la “ciudad-factoría” esbozada por Charles Dickens. Se trata de la proyección de un paradigma bucólico frente a la realidad contemporánea; así, los valores campesinos invaden las calles durante estos días de la semana de Pasión a través de los cantos referidos de “la aurora” o de la pintoresca indumentaria huertana de sus “nazarenos estantes”⁹. El resultado es un efecto netamente sensorial, primaveral, cuyos condicionantes son perfilados por el poeta Jara Carrillo en un retrato de la mujer con mantilla como paradigma visual de una celebración pasionista a caballo entre la liturgia sacra y el hedonismo contemplativo¹⁰.

Estas impresiones no son privativas de Murcia pues el propio Miró se las imprime igualmente a la celebración pasionaria de Orihuela cuyas procesiones aparecen idénti-

7. No es el único caso en el que la belleza es percibida o generada por estas enfermedades psíquicas; Azorín vinculaba el origen de una “belleza arcaica”, como la música de “los Despertadores”, a un “místico loco”. MARTÍNEZ RUIZ “AZORÍN”, J. (1990), ob. cit., p. 103.

8. Al respecto del artículo de RUEDA, S. véase *Diario de Murcia*, sábado 15 de marzo de 1902.

9. Sobre la contraposición de las dos esferas opuestas del mundo contemporáneo tómese como referencia la visión social ofrecida por Dickens en *Tiempos difíciles* (1854) donde se caracteriza “una típica ciudad industrial inglesa [como] reino de la tristeza, de la uniformidad, de la lóbreguez y de la fealdad”. Ver ECO, U. (2004), ob. cit., p. 329.

10. *El Liberal*, Murcia, domingo 6 de abril de 1925.

ticamente impregnadas del aire rural propio del campo circundante. No es casual que, siguiendo la propia trayectoria literaria del alicantino, no hayan faltado alusiones a la consideración “palestiniana” de las tierras levantinas sirviendo sus *Figuras de la Pasión del Señor* como sustento de esta tradicional concepción levítica de las localidades del sureste español.

VISIONES LOCALES PARA LA ESCULTURA PROCESIONAL

“... Crepitó un cirio, y despertóse crujendo un retablo. Rodó mucho tiempo una gota cuajada de una arandela. Se oía vibrar las alas de una mosca caída en un telar de arañas. Una carcoma; un zumbido; se desdobló una pegajosidad de murciélago. Por el ábside vino un temblor de alpargatas y de llaves viejas. Aparecía y se perdía una luz que taladraba la foscura. Gimió una puertecita ferreña. Sería la del claustro. Y resonaron los portales arrastrados por carriles hasta chafarse todo en un trueno. Después el silencio en ondas de silencios, y el silencio inmóvil. Ahora la iglesia ya no parecía que se alejase por latitudes despobladas, sino que se sumergiese en unas aguas lisa, que dejaban pasar los rumores más menudos de la superficie.

Paulina tuvo la angustia del enterrado vivo, el ahogo y el esfuerzo de la voz que no se oye, que no suena, como una pesadilla de espanto en que se pide socorro y no sale el grito que se da. Se le enfrió el cuerpo de un sudor duro que le pinchaba; en cada poro le nacía una granulación de frialdad, y se le erizó la espalda.

Elvira continuaba rezando implacablemente a Nuestro Padre.

Paulina le veía temblar entre palpitaciones suyas. Todas las imágenes habían bajado y se acercaban a la capilla y se le ponían detrás, y ella quiso volverse y quiso mirar a San Daniel; pero permaneció rígida, con los ojos en una losa, la misma losa por donde pasaba un gusano de humedad que se paró como si lo supiese, y la sobra del gusano crecía. Ella creyó que lo sujetaba mirándolo; y así, con un latido en la lengua, en el paladar, en la boca, exhaló:

-¡Nos están encerrando!

Elvira semejava muerta.

-¡Nos están encerrando!

Y Paulina se agarró a un codo de su cuñada.

Elvira, apartándola, le dijo:

-¡Qué más quisiéramos! ¡Pasar la noche con el Santísimo y Nuestro Padre! ¡Míralo, que está él mirándote ahora!

Nuestro Padre San Daniel era un don Álvaro espantoso.

Y Paulina se escapó gritando, Todos sus terrores de criatura y de mujer se le juntaban y le perseguían cogiéndola del manto. Detrás. Elvira la llamaba.

...

Paulina se arrojó en la noche grande de cielos, en la noche del mundo.

Su cuñada se quejó:

-¡Yo no sabía que le tuvieses miedo a Nuestro Padre...! - y miraba a la mujer de su hermano sin parar de reír...»¹¹.

El hombre decimonónico, y más concretamente el del periodo de la Restauración Borbónica (1872-1931), huye de las imágenes sacras que lo observan¹². El icono prototípico del periodo barroco, que mira subyugando, le supone al burgués erudito y militante todo un escollo y un trauma de inevitables connotaciones psicológicas. La retórica contrarreformista de la mirada de Cristo como elemento destinado a la conversión choca con el nuevo individuo de la Edad Contemporánea que cree ver en ella un elemento amenazador e incorruptible. No en vano, la representación transubstanciada simbólicamente de Dios, hecho hombre (en madera), acecha inmisericorde desnudando todos los secretos del alma humana.

La cita mironiana es sólo un ejemplo que se repite como constante en parte de la producción artística tardo-romántica y decadentista¹³. El mismo escritor, en otras

11. MIRÓ, G. (1991). *Nuestro Padre San Daniel y El Obispo Leproso*. Madrid: Espasa Calpe, p. 239 y 240.

12. El objeto de este apartado es, precisamente, este: estudiar el significado de la iconografía sacra según la "respuesta" de los receptores de la misma. Esta teoría es uno de los campos nuevos en los que se mueve la historiografía del arte más rigurosamente contemporánea y trata, fundamentalmente, de establecer las coordenadas antropológicas en que se mueven los citados iconos. Por ello, la devoción o el rechazo que puedan despertar las imágenes, recogidos en materiales literarios, permiten establecer el significado y los componentes más auténticos de las imágenes que, de este modo, son medidas según unos parámetros de estudio propios lejanos ya del formalismo materialista que ha invadido la Historia del Arte desde el siglo XIX. Piedra angular de este enfoque es la obra de FREEDBERG, D. (1992). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.

13. No se ha de perder de vista que es en estos años cuando surge el interés arqueológico por la figura de Jesucristo, apareciendo precisamente la célebre descripción del Nazareno en la carta del Cónsul Léntulo al Emperador Octavio con la mención al poder conmovedor de sus ojos; "...Es de estatura alta, mas sin exceso; gallardo; su rostro venerable inspira amor y temor a los que le miran... Su aspecto es sencillo y grave; los ojos garzos, o sea, blancos y azules claros. Es terrible en el reprender, suave y amable en el amonestar...". Para más detalles ver CARMONA AMBIT, J. (1979). *Cien años de procesiones en Murcia*.

obras trata igualmente de la mirada de Cristo, capaz de conmover y convertir¹⁴, extrapolando sus virtudes, en el presente caso, a la imagen aterradora del patrono de la ficticia ciudad de Oleza. No parece nada casual que la respuesta individual del espectador ante este tipo de iconos sacros en madera, que aparentan ser reales y miran inquietantemente, con *mysteriumtremendum*¹⁵, sea la del temor, el rechazo y la huida. Más el hecho de que el colectivo burgués del momento trate de escapar apresuradamente de esta presencia sobrenatural resulta bastante expresivo.

El hombre del XIX fue un individuo religioso, creyente y practicante. Sin embargo, y no contradictoriamente, no fueron pocos los burgueses favorecidos tras el periodo desamortizador de Mendizábal al apropiarse mayoritariamente de los bienes expropiados a la propia Iglesia. Este hecho, que puede parecer quizá anecdótico, resulta sin embargo esclarecedor, pues determinó la manera de actuar de esta nueva elite económica y social en lo que restaba de centuria. No es por ello de extrañar, que el auge de la práctica pública religiosa durante todo el periodo de la Restauración respondiera en realidad a un deseo de congraciarse nuevamente con el clero¹⁶.

Pero la mirada divina siempre resulta para el creyente un componente infalible que puede conducir al arrepentimiento y al deseo expiatorio. Además, se ha de enfatizar el hecho de que la posesión de ojos por parte de una imagen religiosa viene a corroborar su carácter vital, su consagración humana¹⁷. Es por ello que resulte especialmente elocuente el hecho de que desde la burguesía murciana del XIX se propugnara la crítica incitando a la eliminación, incluso, de algunas de estas imágenes que contemplan con sus ojos al fiel. Los casos del Santísimo Cristo de la Sangre (de simbología mística incomprendida) y de Nuestro Padre Jesús Nazareno (de incómoda presencia) son más que significativos. Durante años, estas imágenes oscilaron de la devoción secular y filial

Murcia: Cabildo Superior de Cofradías, pp. 40-41.

14. MIRÓ, G. (1998). *Figuras de la Pasión del Señor*. Lérida: Ediciones Libertarias, pp. 203-204.

15. La expresión *mysteriumtremendum* va asociada a la idea de *superioridad, temor y atracción* que despertaban ciertas imágenes sagradas a los fieles durante el Barroco. Tal manifestación del poder irrefrenable del icono sacro para desatar su *divinidad* ante los fieles vendría asociado a ciertos cultos místicos del mundo primitivo; así, el uso de las máscaras tribales con este sentido despierta unas consecuencias similares ante los devotos de estas prácticas rituales. A este respecto resulta imprescindible la aportación del teólogo Rudolph Otto que lo asocia a lo *numinoso* y que se recoge en RAPPAPORT, R.A. (2001). *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid, Cambridge, pp. 522-526.

16. MATEOS RODRÍGUEZ, M.A. & CAPEL RUIZ, R.M. (1995). "En torno a la Real Cofradía del Santo Entierro: su iconografía procesional". En *Actas III Encuentro para el estudio cofradiero: en torno al Santo Sepulcro*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florian de Ocampo" (C.S.I.C.), pp. 418 y 419.

17. FREEDBERG, D. (1992), ob. cit., pp. 107- 125.

del pueblo llano a la incomprensión de la élite liberal, más propensa a las dulzuras expresivas de Salzillo que a los desgarros de la retórica conmovedora y contrarreformista.

Varios son los testimonios que nos evidencian este hecho; un artículo de prensa del año 1868, las referencias de Fuentes y Ponte de 1880 en su *España Mariana. Provincia de Murcia* y, por último, del erudito Díaz Cassou recogida en 1897 en su célebre *Pasionaria Murciana*. El primero de ellos, de autor desconocido, está referido a la imagen titular de la Cofradía de la Sangre, mientras las siguientes aluden al de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús. Lo que se critica en ellos es, por un lado, la incomprendida iconografía de la imagen eucarística de Nicolás de Bussy y, por otro, la tosquedad de la factura de Nuestro Padre Jesús o, por decirlo de otra manera, en el contenido y la forma, respectivamente.

De este modo, con arreglo al gusto imperante en la época y a cierto desconocimiento hacia la iconografía tradicional se consideraba inverosímil que el célebre icono venerado en la iglesia del Carmen caminase a la par que estaba crucificado a la cruz en el Calvario. Esta lamentable interpretación, que aún se encuentra bastante extendida entre la población, recomendaba la retirada inmediata del Cristo de Bussy;

“Y a propósito del Santo Cristo de la Sangre, no podemos ocultar que cuando se trata de esponder á la veneración cristiana, la escena, de la Pasión del Salvador, no se procure presentar la verdad en todo su esplendor, descartándola de aquellas impropiedades que tal vez la buena fé del pueblo ha creado, sin tener en cuenta las consecuencias.

¿Qué significación tiene la santa imagen del Salvador con los pies desprendidos de la Cruz? ¿Qué significa la herida del costado, representando esa imagen á Jesús todavía vivo, cuando la lanzada se la dieron después de muerto?... Tales impropiedades deben desaparecer ante la augusta y santa verdad del Cristianismo...”¹⁸.

Ciertamente, se intuye el interés historicista propio de la época que abogaba por una representación lineal de la Pasión de Cristo acorde con los acontecimientos cronológicos del drama del Viernes Santo¹⁹. Sin embargo, resulta más que palpable que el

18. *Diario “La Paz” de Murcia*, domingo 12 de abril de 1868.

19. Viejo anhelo ilustrado que se vino a materializar en una propuesta publicada en prensa proponiendo una “*Gran procesión*” que eliminaría las impropiedades heredadas de la Semana Santa del Barroco. No obstante, no resulta una idea novedosa ni peculiar ya que resulta común a la mayor parte de España a

significado real de la imagen simbólica por excelencia de la Semana Santa de Murcia escapaba al crítico observador decimonónico quedando soterrado al conocimiento popular. Cierta vaciamiento intelectual del culto y la liturgia pública, junto a la pérdida de “poder” de la devoción sacramental, a la que más adelante se referirá, propiciarían esta versión desproporcionada del Cristo de la Sangre que fuera de su contexto barroco quedaría aislado de su significación real. Esta ininteligibilidad de la alegoría medieval²⁰ en la sociedad murciana del XIX se acentuaría años más tarde cuando, con motivo de hacerse con la *camarería* de la imagen, el industrial Joaquín García y García le retiró cuatro de los cinco ángeles que recogían en otros tantos cálices la sangre de Cristo²¹. De este modo, la clara referencia a las cinco llagas o estigmas de la Crucifixión quedó anulada de esta secular iconografía desvirtuando, aún más, el contenido que le diera Bussy en 1693, algo que, por lo visto, no preocupó en exceso a los individuos del periodo.

Si bien la devota efigie de Nuestro Padre Jesús Nazareno carece del contenido profundo y simbólico de la anterior, recurriendo a la conocidísima iconografía de Jesucristo camino del Calvario con la cruz al hombro, lo cierto es que el desprecio que le tributaron ciertos eruditos locales fue generalizado. La extensa sombra del fervor hacia la obra de Salzillo encogió al titular de la hermandad de los Nazarenos de Murcia solapando el contenido barroco, de hondo efectismo, de su mirada bajo un tejido de incompreensión siendo calificada por Díaz Cassou, en su conocida obra sobre las procesiones locales, como “pobre escultura afeada aún más, desde que se le barnizó de tal suerte, que el rostro del Señor parece (o parecía en mis tiempos) hecho de loza de vajilla”²². El erudito y aristócrata escritor se refiere, sin duda, a la apariencia nacarada del rostro de la imagen otorgada en el año 1601 cuando fue *reencarnada* por el pintor

lo largo de la centuria decimonónica. A este respecto ver FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2007). “Ecos de porvenir incierto: apuntes sobre la ideología procesional tardodecimonónica en Murcia”. En *Tertulia*. Murcia: La Familia Nazarena, pp. 55-57.

20. Que en absoluto puede considerarse fruto de *la buena fe del pueblo* ya que “junto al realismo, la cultura emblemática alcanzaría también su cumbre en el Barroco, aportando un rebuscamiento simbólico muy del gusto de los ambientes más culteranos”. Y, de este modo “la utilización del símbolo, de los emblemas, permitía multiplicar la carga significativa de la obra de arte, accesible en la medida en que el observador estuviese familiarizado con los códigos simbólicos...” algo que puede darse por supuesto no acaecía en la Murcia de 1868. Para más detalle al respecto ver VV.AA. (2004). *Cristo de la Sangre. La imagen restaurada*. Murcia: Ayuntamiento, p. 9.

21. DÍAZ CASSOU, P. (1980). *Pasionaria Murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, p. 262.

22. Ídem, pp. 193-194.

Melchor de Medina²³, que le confiere unos tintes mortecinos a los que tan acostumbrados estaban los artistas del XVII dada su familiaridad con la cultura de la muerte. En similares parámetros se mueve la consideración del mencionado Fuentes y Ponte al aplicarle carencia de *mérito*²⁴.

Sin duda en ambas apreciaciones pesa un carácter peyorativo hacia la tradicional y preeminente orientación cultural de las imágenes sagradas. La progresiva implantación de lo *artístico* dentro de lo *sacro*, en un proceso irreversible que esconde la autentica realidad del icono religioso, se hace patente en los dos eruditos que tratan de ajustar la estima hacia las tallas en función a su mérito formal desestimando por completo el sentido icónico de las mismas y la *respuesta* buscada en los fieles. Dentro de tales parámetros, y junto a otros matices de tintes historicistas preferentemente, anduvo la concepción tardo-decimonónica hacia la imagen sagrada, sin duda heredera de la visión contemporánea de lo artístico²⁵.

No obstante, la crítica contra estas dos imágenes tan significativas, principalmente por ser titulares de dos de las más importantes cofradías pasionarias murcianas y gozar de gran predicamento, adquiere otras connotaciones de tipo político ligadas, directa o indirectamente, a su carácter telúrico.

El área geográfica del Levante español es un área ligada tradicionalmente al cultivo del campo y, por lo tanto, su bonanza se basaba en mayor o menor medida en los frutos de la tierra. En tales condiciones se hacía indispensable el culto y la veneración a unas divinidades que, de alguna manera, garantizasen la fertilidad del suelo y su fruto. Así, desde la época íbera encontramos a los primeros pobladores del valle del Segura venerando en su templo de La Luz a la *Fragum Mater*; Deméter²⁶, la Ceres romana, protectora de la agricultura. Como es lógico pensar, con la cristianización las imágenes protectoras de la ciudad de Murcia pasarían a poseer tales cualidades; harían fértil la tierra y propiciarían la lluvia necesaria para el cultivo. Además, la particular falta de agua que secularmente padece esta zona favorecería la implantación de una serie de

23. CUESTA MAÑAS, J. (2005). "Catalogación de la imagen de Nuestro Padre Jesús (Nuevas hipótesis)". En *Nazarenos*. Murcia: Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, p. 23.

24. FUENTES Y PONTE, J. (1880). *España Mariana. Provincia de Murcia*. Lérida: F. Cargues, p. 139.

25. Relacionada con la figura del británico Winckelmann para quien el arte se sostiene en un debate entre el gusto, las formas y los colores. Este panorama acabó progresivamente con la visión que hasta entonces se tenía de las imágenes concebidas no como objetos artísticos sino como seres con vida e, incluso, con apariencia sobrenatural. Ver BARASCH, M. (1996). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, p. 300.

26. LILLO CARPIO, P. (1999). *El Santuario Ibérico de La Luz*. Murcia: Patrimonio Siglo XXI, pp. 29-30.

imágenes que incitaran su prodigiosa caída. De este modo, las distintas advocaciones marianas tales como la Arrixaca, la Fuensanta, los Remedios, los Peligros, etc..., estarían de una u otra manera relacionadas con el necesario y líquido elemento.

En cuanto a las advocaciones cristíferas con este poder de captación sólo aparecerá a lo largo de los siglos, precisamente, la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, que incluso participó en diferentes rogativas durante los siglos XVII y XVIII, alternativamente junto a la Virgen de la Arrixaca o la de la Fuensanta²⁷.

Si la imagen del Nazareno se asociaba al agua, la del Santísimo Cristo de la Sangre vendría referida al fruto de la tierra. Diferentes noticias datan la adscripción de la Hermandad de los labradores del Partido de San Benito a la Cofradía de la Sangre durante el siglo XVII²⁸. A esta relación habría que unir la iconografía peculiar del titular que, por un lado, viene a representar el fruto de la tierra (la vid) y, por otro, el fruto del martirio de Cristo (la Eucaristía).

Así, habría que establecer a estas dos advocaciones como telúricas y, por ello, vinculadas a la base de la economía de la sociedad del Antiguo Régimen. Si, como ha manifestado López Martínez, durante el siglo XIX se obra la transformación de una Semana Santa de base agraria (propia de la Edad Moderna) en otra de base urbana (propia de la Edad Contemporánea)²⁹ se tendría que manifestar, al respecto de las imágenes mencionadas, una cierta “crisis” por inadaptación al gusto burgués como lógica consecuencia de los profundos cambios obrados en la sociedad durante la “era de las revoluciones”. De este modo, su rechazo sería el choque contra otra forma de entender la sociedad, la del Antiguo Régimen³⁰, y su actualización a los nuevos tiempos pasaría, inevitablemente, por modificar su contenido y actualizar su forma³¹.

27. MOLINA SERRANO, F. (1991). *Los Salzillos. Procesión de Viernes Santo*. Murcia: Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, p. 15.

28. VALCÁRCEL MAVOR, C. (1981). *Semana Santa en la Región murciana*. Murcia: Ediciones Mediterráneo, pp. 32-33.

29. LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F. (1995). *Configuración estética de las procesiones cartageneras. La Semana Santa de Cartagena y Murcia en el tránsito del siglo XIX al XX*. Cartagena: Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), p. 14.

30. La propia novela mironiana se plantea como reflejo de esa sociedad en conflicto evolucionando desde la imagen “aterradora” de Nuestro Padre san Daniel (trasunto literario de Nuestro Padre Jesús Nazareno, patrón de Orihuela) convertida en representante del bando ultra-conservador (políticamente ligado al carlismo) hasta la talla del Ángel de la Oración del Huerto de Salzillo mudado en símbolo de los nuevos tiempos.

31. Algo que se lograría con las paulatinas reformas efectuadas en su exorno procesional; nuevos tronos, estreno de túnicas, eliminación de elementos lejanos al gusto del momento, incorporación del adorno floral, acompañamiento de música de bandas (con un trasfondo, incluso, operístico), etc... Ver al res-

Así pues, este rechazo a estas imágenes que miran convincentemente al fiel evidenciaría el rechazo a un mensaje iconográfico considerado como arcaico y que venía a actuar, dentro del nuevo orden liberal, como una pervivencia del viejo marco absolutista. A ello cabría sumar la sugerente interpretación que las convierte en persistentes reclamos hacia esa mala conciencia de la burguesía por las interesadas reformas efectuadas contra la Iglesia durante el Trienio Liberal. No en vano, los eclesiásticos se constituyeron en un primer momento en adalid de la empresa monárquica, protectora del Antiguo Régimen, para salvaguardar sus intereses oponiéndose al reformismo radical burgués³².

Sólo el acercamiento progresivo e interesado de la corona a la burguesía durante el periodo isabelino, junto a la acentuada devoción de la reina³³, propiciarían una reinserción liberal dentro del seno de la Iglesia católica española, acontecimiento que, sin duda, resulta vital para la configuración del interesante panorama cofradiero del periodo de “La Restauración”.

ARQUITECTURA Y PROCESIONES:

EL LENGUAJE DEL ORNATO EN LOS CORTEJOS LEVANTINOS

Otro de los rasgos inherentes a las procesiones en el ámbito levantino es el de su pretendida caracterización barroca. Esta construcción ideológica se sustenta en el propio protagonismo de las imágenes salzillescas cuya centralidad evidenciaron, ya a mediados del siglo XIX, la necesidad de configurar un contexto estético adecuado a las mismas. Pese a la buena intención de esta propuesta el resultado no pudo ser más ambivalente al proponer un “barroquismo del ornato” que poco o nada tiene que ver con el arte originario de los siglos XVII y XVIII. Dentro de este programa decorativo la arquitectura jugó un papel fundamental determinando uno de los aspectos que más afectan al discurso procesional levantino: su eclecticismo. En efecto, lejos de propo-

pecto la *Tesis Doctoral* de FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2014). *Estética y retórica de la Semana Santa Murciana: El Periodo de La Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*. Murcia: U.M.U.

32. Para más detalles sobre este apartado consultar CANDEL CRESPO, F. (1981). *La Murcia eclesiástica en tiempos de la reina gobernadora*. Murcia: Fco. Candel.

33. Ratificado por las innumerables donaciones de piezas de bordado entregadas a las imágenes de mayor devoción de las distintas ciudades españolas, como también sucede en Murcia. Ver PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1997). *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, p. 210.

nerse un telón de fondo acorde con el gusto y el estilo de aquella época histórica se conformaron una serie de elementos para su aderezo que aportan una diversidad formal evidente.

Así, la naturaleza de este “Barroco” parte del gusto decimonónico que aportó el variado repertorio ornamental de la nueva sociedad industrial para la tramoya del cortejo. Dada la estrecha participación de la propia burguesía en las labores de mecenazgo que procuraron esta reinvención su particular gusto quedó impreso en los desfiles. Así, las preferencias ornamentales por los aires recargados de los interiores de las mansiones burguesas acabaron conformando los pasos hasta convertirlos en expresión opulenta del nuevo grupo dominante. Obviamente, este contagio arquitectónico no hubiera resultado coherente de no ser por la intervención directa de sus artífices quienes se volcaron en la configuración del nuevo repertorio plástico de las procesiones.

Caso representativo de esta transformación estética es el arquitecto Carlos Mancha cuya labor profesional está indisolublemente ligada al remozamiento urbanístico de Cartagena tras la insurrección cantonal. Además, su militancia en la Cofradía del Prendimiento de aquella localidad le permitió participar en la configuración del denominado “paso de estilo cartagenero” cuyas características, en realidad, resumen buena parte de esta tipología en el espacio levantino. Un ejemplar representativo del nuevo carácter impreso al “trono” es el ejecutado para la imagen salzillesca de la Virgen del Primer Dolor; el mismo revela la capacidad racionalizadora de una arquitectura efímera que adapta a su práctica escénica el lenguaje modernista. El crecimiento vertical de la peana se ve compensado aquí con cuatro grandes brazos cuajados de tulipas vítreas cuya traza vegetal revela el organicismo característico de aquel estilo artístico³⁴.

Novedad igualmente aceptada en el entorno es la apropiación de la luz eléctrica, cuyo uso urbano era reciente entonces, para la iluminación de los pasos supliendo de forma progresiva la simbólica presencia de la cera. Este hecho también revela otra alteración sustancial operada en la retórica festiva al cancelar los acostumbrados horarios vespertinos por otros insertos en las primeras horas de la noche. Esto propició una compleja distribución de elementos en las estructuras de los “tronos” que acabaron envolviendo con sus tallos de forja dorada y “bombas” de cristal las escenas iconográficas de la Pasión. Dicha transformación supuso una de las mayores innovaciones en la

34. Al respecto del “trono” característico de las procesiones cartageneras véase LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F. (1995), ob. cit., pp. 75-93.

procesión levantina de la época al cambiar la propia percepción visual de las imágenes propiciando, además, el cambio sistemático de las antiguas “*andas*” por otros mayores que incluyesen los oportunos candelabros para las iluminaciones.

Pese a que en Cartagena se prefirió cubrir la superficie de los candelabros con un creciente adorno vegetal, que ya en las primeras décadas del siglo XX suple a los anteriores ramos de flores contrahechas, el caso murciano optó por dedicar un mayor protagonismo a su talla que, además, fueron mostrando su superficie debidamente dorada en consonancia con el resto del “*trono*”. La abigarrada presencia de estos elementos, cuyos ejemplares de mayor tamaño se disponían en las esquinas dejando los frontales para que fuesen ocupados por otros de menores dimensiones, remedó para las celebraciones callejeras el espíritu de aquellos salones burgueses citados: así, la singular combinación de talla dorada y forja se enriqueció con lágrimas de cristal de roca cuya presencia tanto tenía que ver con aquellos espacios reservados a la élite.

En efecto, a los trabajos del arquitecto José Ramón Berenguer en la decoración del Salón de Baile del Real Casino de Murcia se les confirió una marcada naturaleza local llegando a constituir una suerte de Parnaso de las “glorias locales”; de este modo, la directa vinculación de su programa decorativo con la visión estereotipada de la ciudad en el siglo XVIII sirvió como fuente de inspiración para las procesiones. Así, entre las decoraciones pictóricas de esta suntuosa cámara, obra de Manuel Picolo y Domingo Valdivieso, cabe reconocer los arquetipos empleados para la realización de los “*tronos*” de algunos de los más relevantes pasos de Salzillo³⁵. Igualmente, sus modelos de lámparas y guardapolvos sirvieron para configurar las no menos eximias “*andas*” de los cortejos nocturnos cuya traza se proyectó a buena parte de las localidades circundantes³⁶.

Pese al efectismo y la grandilocuencia de tales modelos la importancia concedida a las imágenes suscitó un creciente debate sobre la idoneidad de sus formas recargadas a la hora de acompañar a las obras escultóricas de los siglos precedentes. En este sentido, el académico Fuentes y Ponte sostuvo, junto a Andrés Baquero, un frente decidido a erradicar dichos prototipos burgueses; así, la preferencia por una austeridad total en los elementos secundarios de la puesta en escena procesional trató de imponerse para

35. Sobre la traza de estos autores y la colaboración de Manuel Sanmiguel véase LÓPEZ DELGADO, J.A. (2009). *Domingo Valdivieso, pintor*. Murcia: Edición del autor, pp. 94-97.

36. El estudio de este episodio artístico queda recogido en uno de los capítulos de FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2014), *ob.cit.*, pp. 279-364.

preservar una visión nítida de las imágenes salzillescas. La discusión, cuyos planteamientos continúan latentes un siglo más tarde, supone la consumación de un eclecticismo formal que rompe la uniformidad estética de la Semana Santa.

Esta dualidad, tan válida para el particular de los “tronos” como para la cuestión de los bordados, constituye una de las referencias formales de las procesiones levantinas que, lejos de seguir un patrón generalizado, presentan infinidad de aristas adscritas a postulados estéticos en ocasiones antagónicos: cuando no de gusto y propiedad sumamente discutibles. Todo ello redundando en la difícil y polémica adscripción de “lo levantino” dentro de unas pautas formales concretas; más allá del lenguaje sonoro de los “auroros” o aquel fatalismo orientalizador identificado por Azorín, poco más permite esbozar un discurso genérico en torno a la estética procesional que le es propia. Como muestra inequívoca de ello el propio Desfile Bíblico lorquino, también codificado en la segunda mitad del XIX, cuyas pautas organizativas y estéticas suponen una muestra originalísima de la creatividad regional; su discurso, en todo, presenta una visión genuina de la Pasión de Cristo a modo de grandiosa retrospectiva escénica de la Religión Cristiana³⁷.

Una evidencia más de la compleja variedad formal y estética adscrita a la celebración de la Semana Santa en estas tierras levantinas.

37. La fama de estos cortejos llevará en ese mismo siglo XIX a la imitación de algunos de sus elementos visuales principales, particularmente las “*figuras bíblicas*” en puntos tan significativos como Murcia, Cartagena, Caravaca de la Cruz o la almeriense Huércal-Overa. Se trata, en suma, de un gusto por los historicismos que, en cierto modo, también pudo llegar a generar un elemento singular del ámbito “levantino”. Sobre las particularidades del cortejo lorquino véase LÓPEZ AYALA, G.J. (2008). *Inspiración Tipológica de la Semana Santa de Lorca*. Lorca: Librería Félix Montiel.

ESCULTURA PASIONAL DEL SIGLO XX Y JOSÉ MARÍA ALARCÓN PINA

Antonio Bonet Salamanca

Doctor en Historia del Arte

El presente estudio incide en el contenido proyectivo y la casuística del ser cofrade, como integrante de un colectivo religioso propiciatorio de un entorno espiritual, artístico y patrimonial. El individual y colectivo comportamiento generador de una filosofía afín al ámbito religioso y cultural. El reclamo de un espacio propio relacionado con la denostada, por lo general, fenomenología de la religiosidad popular, junto al interés suscitado por la escultura y la imagería dispersa por la extensa geografía penitencial española. En la segunda parte se aborda la biografía y la obra escultórico-imagera actualizada del artista monovero afincado en Madrid, sin obviar las muestras procesionales que dejó en su localidad natal.

Palabras clave: escultura religiosa, siglo XX, arte, Semana Santa, Alarcón Pina.

This survey dealt with the projective content and casuistry of being brother, as part of a religious group mercy of a spiritual, artistic and cultural environment. The individual and collective behavior of a generator philosophy akin to religious and cultural field. The claim its own space related maligned, usually phenomenology of popular religiosity, by the interest shown in sculpture and imagery scattered by the extensive Spanish penitential geography. In the second part biography and updated monovero artist settled in Madrid, without forgetting the processional samples left in his hometown imaginera sculptural work is addressed.

Keywords: religious sculpture, 20th century, art, Holy Week, Alarcón Pina.

Resumir en breves líneas las múltiples formas y maneras de entender la Semana Santa resulta tarea ímproba, ya que, para unos simboliza el disfrute vacacional, en otros supuestos, el retorno nostálgico de una infancia revivida, para muchos, la vuelta a la tierra y la niñez frente al recurso del dolor y el amoroso y reverencial seguimiento hacia una humanada Pasión protagonizada por Cristo. Por todo ello, *la Semana Santa* representa el *Sacramento de los alejados*, ya que la estadística de Jesucristo resulta para los humanos sumamente extraña, aunque sea la mejor: buscar la oveja perdida, recuperar al hijo extraviado o considerar como extraordinario, el pequeño óbolo de una anciana. Pero, también la Semana Santa es la Cultura hecha fe porque en esta semana Única, Mayor y Santa se habla y se vive con el corazón, ya que no es lo mismo laico que laicista, ateo que ateísta.

La fijación y la fecha de la festividad y celebración de la Resurrección de Cristo quedó escenificada desde antaño sin dejar de motivar una encendida y permanente controversia. No sería hasta el primer Concilio de Nicea, en 325, en tiempo del emperador Constantino, cuando se establezca la fecha definitiva al privilegiar el calendario lunar sobre el solar y dictaminar que se celebrase el domingo siguiente al plenilunio, posterior al equinoccio de primavera, en fecha variable y oscilante entre el 22 de marzo y el 25 de abril.

Retorna la esperanza con la llegada de la vida intrínseca al nacimiento primaveral. Múltiples y dispares son los factores integradores de la Semana Santa, entre los que se cuentan los religiosos, espirituales, devocionales, costumbristas, literarios, litúrgicos, antropológicos y artísticos resumidos en el denominado desde antiguo *Triduo Pascual*, conforme al tradicional calendario litúrgico en el que se rememora la pasión, muerte y resurrección del Hijo de Dios. (La Semana Santa conforme al calendario se inicia en rojo y culmina en rojo, intercalado con el violeta y negro luto de las fechas consideradas luctuosas). Por ello, el *Patrimonio* (Material e Inmaterial), intrínseco a las manifestaciones de la *Religiosidad Popular* en sus múltiples manifestaciones y el *Arte* (Escultórico) conforman, a modo de selecta tríada, sus componentes integradores. En ella, participan como seculares e inequívocas protagonistas las Hermandades y Cofradías penitenciales.

El judeocristianismo proclama que la verdadera religión se establece por un trabajo de purificación de las idolatrías espontáneas, una labor de higiene de las propias ideas. Las cruzadas propiciaron el *viaje a Tierra Santa*, y los franciscanos erigieron los viacrucis para mejor difusión del culto a la cruz y las reliquias de la Pasión, al emplazar

en elevados enclaves y recintos naturales, el símbolo de todo cristiano, en evitación de la reclamada peregrinación a Tierra Santa. Por su parte, los dominicos difundieron, en parangón a los servitas y mercedarios, el culto mariano, explicitado en el rezo del Rosario y la Corona de Siete estaciones. Desde finales del siglo IV, se difunde el incremento cultural hacia las reliquias de Cristo, y el devocional hacia las más reclamadas como fueron la Veracruz y la Sábana Santa, la “Santa Síndone”.

Durante la etapa barroca, las *Hermandades* y *Cofradías* proyectaron el sentir solidario y caritativo, precedente del entorno religioso y laboral, aspectos vinculados al ámbito gremial en una sociedad fronteriza entre lo físico y lo metafísico, entre el templo (recinto interno) y la calle (recinto abierto), en conjuntada paradoja de contrarios. Otro componente sustentador del entorno procesional fue el teatral y escénico, incorporados por el Teatro de Arte Sacro, los Autos de Pasión y las actualizadas Pasiones Vivientes (Chinchón, Perales de Tajuña, Esparraguera, Cervera, etc.).

De todo ello participa el símbolo y la alegoría procesional (muerte = calavera, la canina, etc.). Buena parte de estos elementos perduran en nuestros días, ya que, la procesión preside el diálogo presencial entre el fiel y la divinidad en honor a Dios, la Virgen y los Santos, enaltecidos como baluartes de una religiosidad popular cuya presencia se instala en la santificación del espacio rural y urbano (religión y pueblo), singularizados por el sentir y el comportamiento comunitario. Aún perdura en algunas localidades la práctica penitencial protagonizada por reducidas corporaciones de flagelantes que actualizan el pasado como acontece en los rituales penitenciales y los cultos en honor a la Cruz y la Semana Santa, tal como acontece en la riojana localidad de San Vicente de la Sonsierra, o los empalaos de la Vera en Cáceres. (Fig. 1)

Un análisis de lo apuntado responde a lo propugnado por Ludwig Feuerbach: el misterio de la teología es la antropología, mien-



Figura 1. Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra, La Rioja. Acto religioso organizado por la cofradía de la Santa Vera Cruz.

tras la religión es la apoteosis de la especie humana, acorde con Bonhoeffer, “la sigilosa charlatanería del alma consigo misma”, y Bauer: “En la religión, el yo sólo se ha ocupado de sí mismo”. El verdadero Dios –que es manifestado en Jesucristo–, es justamente la crisis, la negación de nuestro mundo mental.

LA RELIGIOSIDAD POPULAR

A pesar de los actualizados tiempos de indiferencia religiosa, junto a la posible crisis de la religiosidad popular, no ha de ser obviada la nutrida estadística cofrade integrada por unos 8.500 hermandades de penitencia con cerca de 2 millones de integrantes, dispersos por la geografía española, sin obviar las consideradas patronales, de gloria y sacramento. (Riqueza y variedad terminológica insertas en el polisémico vocabulario cofrade: carguero, bancero, costalero, portador, andero, trabador, cargador, hombre de trono, costalero, horquillero...). Los cofrades somos masa, nada exquisitos ni selectos, tan solo se requiere trasladarse al fondo del corazón porque la Cofradía tiene el deber de ser masa, entre y para las masas, por lo que, el pensamiento se hace oración y se conmueve. El Hermano Mayor ha de ser el embajador de los alejados nunca un juez, por ello, mejor incluso ser tolerante que santo.

La imaginería procesional reincide también en el conjuntado y colosal paso mariano protagonizado por María embellecida por el celeste y orlado palio en multiplicidad advocacional, en el que resultan habituales las titularidades de Salud, Socorro, Amparo, Fin, Paz, Caridad, Macarenas y tantos vocablos canalizados por el dolor traspasado de lágrimas, puñales o las siete espadas marianas. Controversia histórica y teológica adscrita al paso de Palio, en confabulado contraste, un tanto herético, frente al predominio de la teología varonil. Sobresale el altivo altar mariano en transitorio carácter rodante que ensalza, más si cabe, el rostro y la vestimenta virginal, aún cuando, bajo palio, solo se rinda culto al Santísimo (*El rostro mariano de Dios*). María se erige en la mediadora y corredentora, que suple el vacío y corrige la tradicional teología, en exceso patriarcal y machista, en detrimento de lo femenino proveniente del ámbito divino. Resaltar la tipología del paso procesional priorizado de única imagen o bulto redondo, en contraposición al conformado por varias tallas. (Conmover en la madera en la que Cristo fue crucificado). Los populares *pasos* pueden clasificarse de única figura respecto a los denominados de Misterio conforme a la diversidad iconográfica encarnada en los distintos episodios de la Pasión (Entrada, Oración en el Huerto, Flagelación,

Coronación de Espinas, Mofas, Preparativos, Crucifixión, Descendimiento, Conducción al sepulcro y Resurrección). Se reivindica y formula en los distintos pasajes la búsqueda y el reclamo de un naturalismo presencial priorizado en los conocidos Actos del Descenso corpóreo del crucificado, conforme al origen geográfico *Devallament*, en Cataluña, *Abajamiento* en Aragón y *Descendimiento y Desenclavo*, en el resto hispano.

El teólogo italo-germano Romano Guardini, diferenciaba entre la imaginería de culto, caracterizada por su objetividad y la devocional. El asunto imaginero fue abordado con la requerida diligencia durante las sesiones conciliares de Nicea, Trento y Vaticano II. En el primero se abordaron las prácticas y tradiciones de Oriente y Occidente, el trasunto teológico en Trento, y el ámbito pastoral tratado en el reciente Vaticano II. Entre las recientes fuentes documentales cabe resaltar la Encíclica “*Mediator Dei*”, de Pío XII, en 1947, mientras el *Movimiento Litúrgico* se integra mediante un proceso de inculturación asumido tras la Segunda Guerra Mundial al abundar en los términos de fe, cultura y religiosidad del pueblo. Se recupera en parte, el valor del simbolismo religioso en las funciones ornamental, testimonial y ritual, mientras se realza el lenguaje alegórico y metafórico conforme al ritualismo utilizado como mediación expresiva y constitutiva del núcleo cultural propiciado por la intrínseca naturaleza de la religiosidad popular. En 1987, la Comisión Episcopal de Liturgia, más que definir la piedad popular, la describe como, “el modo peculiar que tiene el pueblo, es decir, la gente sencilla, de vivir y expresar su relación con Dios, con la Virgen y los Santos”. Hasta parece, que por Jesucristo, más que amor, se siente pasmo, asombro, admiración, susto y maravilla, además de desconcierto: “Llega y te descoloca”. Sin embargo, ante la cambiante sociedad, la actualidad de la Semana Santa está condicionada por el turismo masivo y religioso (museos de Semana Santa, de enseres y pasos, archivística y expositiva, incremento editorial y bibliográfico, escenificaciones en vivo, etc.). En el ámbito artístico resalta la práctica de la escultura y la talla en madera, sin obviar, la orfebrería o la fundición de campanas (esquilas ganaderas), que conlleva el retorno hacia las formas identitarias y primigenias (antropológicas), además de la imperiosa recuperación del bordado, la música y el poemario. Innovadoras fórmulas, en buena parte, recuperadas del olvido y del cotidiano transcurrir existencial y biográfico ante la compartida y agradecida memoria colectiva. De aquí, el continuado reclamo y reconocimiento otorgados recientemente a algunas de las localidades que exaltan su Semana Santa con el alegato del reconocimiento regional, nacional e internacional. A ello, se añade la convocatoria de diversos foros de encuentro (Congresos de Cená-

culos, Getsemaní, Flagelaciones, Medinaceli, Servitas, Descendimientos, Nazarenos, etc.), hermanamiento entre cofradías de homónima titularidad (Veracruz, Dolorosas, etc.). (Dinámica de Encuentros y Congresos).

El hecho cristiano y eclesial en el que se inscribe la religiosidad popular desde los distintos parámetros de tipo antropológico, espiritual y teológico se inscribe en los retos abordados ante la problemática contemporánea del secularismo, la increencia y el indiferentismo religioso. Otro hecho reciente recoge los cambios tecnológicos, de inusitado alcance y aplicada inmediatez, junto al innovador alcance de las redes sociales y las técnicas informáticas.

La religiosidad popular ayuda a salir en buena parte de “hacer metafísica”, al plantear estas cuestiones de manera sencilla y cotidiana, en contraste a la terminología negativa de la increencia del “exilio, el eclipse, o la muerte de Dios”. La religiosidad ha llegado a ser algo invisible, tan sólo reducida a ciertos momentos y espacios. Dios se percibe como “el horizonte de lo posible”, mientras que, la religiosidad popular nos recuerda la permanente conexión entre Dios-hombre, lo divino y lo humanizado como presencia inequívoca para el recurso dialogal en búsqueda de nuevas vías encaminadas al optimizado humanismo pendiente de proyectos de trascendencia.

La versión de la Semana Santa española se expande y amplía en sus aspectos religioso, contemplativo, estancial, escénico y visual, más allá de las fronteras naturales, se expande con el énfasis y el empeño evangelizador como acontece desde antaño por tierras vecinas de Francia, Portugal, Italia, Bélgica y, cruzando el charco a Iberoamérica (Perú, Venezuela, Colombia, Brasil) o Filipinas. Resulta crucial la conservación y el fomento de ancestrales tradiciones, a pesar de que, en cada tierra los “sentidos creen”, y “eso también pertenece a la Semana Santa”.

Se reconoce a la cofradía como inicial célula asociativa emergida durante la baja Edad Media. El 21 de julio de 1717, se suprimieron tanto las consideradas gremiales como las que no habían sido aprobadas por el Consejo de Castilla. Las ordenanzas internas propiciaron la función de un muñidor a sueldo como responsable de avisar a los cofrades de la asistencia a las juntas. En los distintos episodios de la Pasión destaca la figura de un Cristo transformado en una forma especial de ser hombre al ejercer lo humano como Nuevo Hércules portador del pesado madero y provisto de las culpas ajenas como trono de innegable redención¹.

1. MALDONADO ARENAS (1990).



Figura 2. "Brille vuestra luz delante de los hombres". Santísimo Cristo de la Buena Muerte, Zamora.

LAS PROCESIONES

Dios mismo ordenó a Josué la organización de las siete grandes procesiones alrededor de las murallas de Jericó. En el Nuevo Testamento, Jesús accede un Domingo de Ramos, de forma procesional a Jerusalén, para iniciar así el ciclo de Pasión. Posteriormente padece infausto juicio con las sucesivas *mofas*, previas al camino hacia la cumbre del Calvario y la muerte en el Gólgota que precede a la gloriosa resurrección.

En principio, las procesiones no se denominaron tales, sino "pompas", término griego traducido por cortejo o comitiva, en el que intervenían danzantes y grupos corales, carrozas, etc., todo ello, en honor a los dioses paganos, en sintonía al tono lúdico y festivo de dichos cortejos. En la liturgia del sacramento bautismal se exigía al bautizado la renuncia previa a las "Pompas de Satanás". ¿Cuál es el origen cronológico de la Semana Santa? El *sentir procesional* nos remite a los relatos veterotestamentarios, si bien, la primera procesión en la liturgia ordinaria retrotrae a la "Entrada de Jesús en Jerusalén" (La Ciudad Santa). La historia retrocede hasta el nacimiento de las congregaciones y el manifiesto interés hacia los claustros monásticos, junto al sentir catequético y pastoral (retablos y libros), en parangón al origen fundacional de las denominadas Órdenes mendicantes, encabezadas por franciscanos y dominicos. El sentido austero y penitencial abundó en la colectividad social con prioridad cultural hacia la *Pasión de*

Cristo. Desde una inicial y básica simbología, en torno al sentir procesional, los cofrades peregrinan de dos en dos (discipulado), enfilados y alumbrados por la vela y el tintineante y lumínico cirio que emerge del hachón, en idónea integración personal y colectiva. Bajo el rostro cubierto y en silente acogida, se promueve el fraternal agrupamiento, revestidos del austero hábito en estameña, o la versátil vestimenta, que iguala a las clases sociales en obligado reclamo y práctica del ansiado anonimato. De uno en uno, aunque en conjuntada y humanizada peregrinación, se incorporan hacia el más allá bajo la luz que no cesa para alumbrar e iluminar la noche al prolongar el día y transformar la oscuridad en transparencia lumínica (en símil a los fuegos de artificio). La luz canaliza el fluir procesional, “brille vuestra luz delante de los hombres”, en el caminar hacia la Luz que no cesa. El misterio de la Encarnación implica, la irradiación de la luz como fuente de vida, que prevalece a las tinieblas². (Fig. 2)

La Iglesia depuró de reminiscencias paganas algunos rituales al adoptar un cierto estilo “militarista” o *processio*, como sinónimo de “marcha”, o avance en sentido militar. En el origen de la legión romana figuró la enseña respectiva presidida por la simbólica insignia aguileña que sería sustituida desde el nacimiento del cristianismo por la cruz, símbolo martirial y triunfante de Cristo vencedor de la muerte. La procesión participa de la peregrinación individual y grupal, característica de toda cofradía, transformada en “milicia espiritual”. La tradición cristiana recoge el hermanamiento de sus miembros, entre quienes, el susurro y el rezo oracional y cantado se erige en referente superador de barreras individuales al admitir la filiación divina como Hijos de un mismo Dios y Padre.

LA IMAGEN Y EL PASO PROCESIONAL

El Concilio de Trento, en su vigesimoquinta sesión, celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, abordó el asunto de la veneración de las reliquias de los santos y de las sagradas imágenes. Cristo y la Virgen abandonaban el retablo templario para salir a la calle y mezclarse con la multitud exaltada de fervor devocional. (En la gaditana localidad de Arcos de la Frontera, se le rompió el brazo del *Cristo* y, entre la multitud, alguien gritó: ¡Un médico!). Dios protege lo bello y la Semana Santa perdura fiel al ideario barroco, hasta cierto punto, una “anticualla”. El cristianismo adopta como na-

2. CASAS OTERO (2003), p. 301.

tural su proyección icónica, en torno a una imagen para desarrollar la compartida y activada participación de los fieles respecto a su particular función mediática. No sin discusión, el II Concilio de Nicea, en 787, aceptó la imagen religiosa al considerar que, lo que se veneraba en ella, no era el objeto material, sino lo que representaba. En el mismo sentido se decantó el Concilio de Trento al divulgar la imagen como ayuda para propagar la devoción y el arte entre los fieles³.

El término *Passus* deriva del latín e, incide en el sufrimiento o padecimiento, episodio de pasión destinado a mover al fiel a devoción y exaltar la imagen provista y dotada de la requerida unción religiosa (Gregorio Fernández, induce a no dejar indiferente al espectador según los respectivos informes contractuales). Así, el dibujo, el grabado y la escultura, inciden en su proyección catequética, a modo de singularizado mensaje destinado a mover al fiel y devoto que contempla e identifica, en madera vista o policromada los distintos episodios evangélicos en los que se plasma el proyecto y la Historia de la Salvación. El II Concilio de Nicea en 787, abunda en la sentencia de que la “honra dada a la imagen es para el prototipo, siendo la veneración para lo representado, y nunca para el objeto en que se materializa”. El *dolorismo* reivindica la naturaleza humana de Cristo, de aquí su vulnerabilidad. La hematidrosis o efusión de sangre en forma de sudor generó durante la etapa bajomedieval, una iconografía derivada del ámbito germánico junto a la reiteración de conjuntadas tallas de Cristo muerto sostenido por su Madre, popularmente conocidas por *vesterbilds*. Los movimientos conformados por grupos de disciplinantes en 1260, se erigieron en difusores de la penitencia pública y la autoflagelación al canalizar las procesiones penitenciales, o letanías expresadas en cánticos y oraciones para impetrar la misericordia divina. La procesión como manifestación total de la comunidad (representación, devoción, catequesis y penitencia), en equilibrada armonía entre la estaticidad teatral y el dinamismo procesional. La cofradía, como forma asociativa fue característica en un primer momento del laicado urbano⁴.

En cuanto al empleo y el predominio matérico, resalta la proliferación de madera en Alemania y España frente al predominio del mármol en Italia. El acarreo del material resultaba más costoso que la directa extracción y el traslado del mismo con preferencia por el tiro de bueyes al de mulas, más pacíficos y serenos en los secos caminos

3. GIORGI (2005).

4. GALTIER MARTÍ (2014), pp. 162-183.

del verano castellano (la retablística). El proceso escultórico e imaginero entraña un dilatado proceso inserto en la primigenia idea impresa en el barro previo al vaciado en escayola y el acabado definitivo en madera o piedra. Interesante es el embolado que iguala la superficie previa a la aplicación del encapado y la aplicación del pan de oro, sin obviar las medidas en varas o pies antiguos.

La imaginería de Pasión resulta común y afín a las distintas escuelas escultóricas acorde al origen y la procedencia geográfica, bien en el ámbito peninsular o insular con primacía de las escuelas andaluza, catalana, levantino-murciana, gallega y castellano-leonesa. El poder de la imagen plantea problemas identitarios en símil a la incontestable ecuación entre la pintura y la escultura, y la evidente creencia en que la contemplación conduce inicialmente a la imitación, y posteriormente a la elevación espiritual⁵.

Los diversos tipos de madera nos remiten al empleo del pino, cedro, aliso, abedul, peral, caoba o nogal, y ante la disparidad climatológica, el predominio del cedro en Andalucía, y el pino (90 tipos) en Castilla y León. Es preciso diferenciar el oficio de escultor e imaginero reflejo de los antiguos estudios gremiales con graduación desde el aprendiz, al oficial y maestro. Hoy, las escuelas de Artes y Oficios, Academias y facultades de Artes (Historia y Bellas Artes), han sustituido a los antiguos y concurridos talleres de imaginería.

En principio, los *pasos* procesionales fueron resueltos en papelón o cartón-piedra, material liviano, previos a la inserción de la madera ahuecada para aligerar el peso mediante el inicial soporte en simples parihuelas. Hay una asumida preocupación por la plasmación del naturalismo como acontece en la práctica pictórica con el recurso, entre otros, al tamaño humano o natural, junto a la proliferación e incorporación de postizos (pelo natural, dientes de pasta, corcho para imitar heridas, etc). Entre la temática contemplada figura, además de los pasajes de Pasión, la inclusión de una variada simbología complementada por la alegoría y el sentido metafórico alusivo al tratamiento tipológico y a la representación de los efigiados que basculan entre la vida y la ausencia. La muerte y el dolor se presentan sin paliativos en la imaginería cristológica y mariana, apreciable en la disparidad de Soledades, Dolorosas (viudas), yacentes (santo sepulcro, sepelios, entierro, calaveras, caninas...). Entre las requeridas tipologías pasionistas resulta habitual la presencia del *Nazareno*.

5. FREEDBERG (1992), p. 24.

San Atanasio afirmaba que, sólo se salva lo que se ha asumido, en dicha frase reafirmaba la humanidad de Cristo y su vinculación terrenal con el reino del Padre. Según el teólogo González Faus, “si Jesús es el Hijo de Dios, los dioses de los hombres deben de morir”. La confesión de fe en la divinidad de Jesús pertenece a lo más nuclear de nuestro ser, si bien, no resultan escasas las dificultades asumidas por el creyente al formular esta confesión de fe. Dios ha asumido el dolor del mundo, mas responsabiliza al hombre de los talentos otorgados: “lo que hicisteis con ellos a Mí me lo hicisteis”.

La fe requiere un acusado grado de confianza depositada, tanto en el Jesús histórico como en el Cristo revelado. “El Nuevo Hércules o Cofrade Mayor”, es reconocido como uno más, apodado por el pueblo como el “Rico”, el “Pobre”, el “Abuelo”, el “Terrible”, identificado como uno de los nuestros (Nuestro Padre). La historiografía actual nació durante la fase ilustrada como presentación más que representación, la *imago pietatis* -*Vera-iconos*. En símil comparativa, la *Devotio Moderna*-Nazareno mirando = contemplación-reflexión. Jesús invita al fiel a seguirle, convertido en *alter* Cirineo, al reclamarle con su mano izquierda amarrada al madero y la mirada depositada en el fiel mientras con su derecha se aferra a la cruz o bendice al fiel-espectador.

La percepción y mirada hacia una imagen adquiere fórmula dialogal al provocar la llamada, e incluso, el cambio personal nunca a espaldas del hombre. Las imágenes también educan nuestra fe. *San Juan de Ávila* quería prohibir las imágenes vestideras para anatomizarlas escultóricamente como lo indicaban los grandes maestros de la gubia presididos por Gregorio Fernández en Castilla y León y Martínez Montañés en Andalucía⁶. (Figs. 3 y 4)



Figura 3. El Señor Atado a la Columna, Gregorio Fernández, hacia 1619. Iglesia Penitencial de la Santa Vera Cruz, Valladolid.

6. MARTÍN GONZÁLEZ (1983), pp. 17-81.



Figura 4. Nuestro Padre Jesús de la Pasión, Juan Martínez Montañés, 1615. Iglesia del Divino Salvador, Sevilla.

Crucificado: La falta y escasez documental no impide históricamente contemplar la disparidad tipológica y representativa del Crucificado (Dos maderos, *stipes* y *patibulum*, *perizoma*, *subpedaneum*, tres o cuatro claves, coronado o potentado). El legado artístico nos remite al carácter anicónico de las religiones semíticas con la directa repercusión en la legislación del pueblo hebreo. Entre los partidarios de la representación sublimada de Jesús destacaron entre otros teólogos y tradistas: san Juan Crisóstomo, san Jerónimo, san Gregorio Niseno y san Juan Damasceno. Para éstos, con ligeras variantes, Cristo fue un Hombre de rostro hermoso y apolínea anatomía. La imagen del Crucificado puede contener y transmitir los mejores pensamientos de un san Juan de la Cruz, de Teresa de Jesús, de fray Luis de Granada, o los inspirados versos

de un Lope de Vega. La expiración es el momento culminante en que Cristo entregó su espíritu, junto el fomento del pietismo del siglo XV, y las meditaciones de Tomás de Kempis en relación con la Pasión del Señor y los textos místicos al resaltar el recrudecimiento y la angustia adscritos al incremento de la expresividad patética (el árbol de la cruz de tradición medieval)⁷.

Descendimiento: Episodio en el que se agudiza el drama narrativo y escénico al descender el cuerpo cristológico ante la petición cursada por José de Arimatea en colaboración con Nicodemo, en presencia de la Virgen, san Juan y las santas mujeres. Su origen iconográfico se establece en Bizancio, si bien, durante la Contrarreforma, sendos personajes se sitúan a ambos lados de la cruz, alzados en toscas e inestables escaleras en ascendente y piramidal composición sustentada en inequívoca versión rubeniana. Se mantiene la disposición triangular con el eje central depositado en el madero de la cruz y las escaleras de cierre, en arriesgado equilibrio, junto al empleo de

7. VV.AA. (2001).



Figura 5. El Descendimiento, Luis Marco Pérez, 1945. Iglesia de San Esteban, Cuenca.

las requeridas diagonales. José de Arimatea, sostiene el cuerpo de Cristo, mientras Nicodemo extrae el clavo de la mano izquierda y la Virgen recoge el brazo derecho del Hijo con las manos veladas mientras san Juan se lleva la mano al rostro en señal de duelo⁸. (Fig. 5)

Dolorosa, Piedad, Angustias: Ver la imagen de la Virgen de tu infancia constituye toda una catequesis sin ir a misa. La iconografía mariana incide en el dolor (el acunamiento de Belén se transforma y rememora en el Gólgota). Mueca de dolor de la madre revestida por la bicromía carmesí en contraste al oscuro azulado traducido por el dolor y el gozo. Mariana tipología fronteriza entre las variantes

asumidas por la Soledad, la Dolorosa y la devocional Piedad, conmocionadas ante el agudizado dolor y la gesticulante actitud del pasmo provocador mediatizado por el sentimiento de ternura, o la tensión generada por la Angustia, reflejo del luctuoso drama presenciado. La iconografía de la Piedad adoptó como fuente de inspiración el evangelio apócrifo de Nicodemo, influido por las Meditaciones del *Pseudo Buenaventura*, las visiones de Enrique Susó y santa Brígida, a quien, en un acordada aparición, la Virgen le solicita que rece y medite sus dolores. Las primigenias representaciones nos remiten hasta inicios del siglo XIV, popularizadas por la *Vesperbild*, germánica, tipología expandida a Francia, Italia y España en el siglo XV⁹. (Fig. 6)

Resucitado: Reclamada y sorpresiva imagen, quizás la más atrevida de las incorporaciones imagineras, dado el elevado nivel conceptual y la resolución compositiva del Resucitado anunciador de un nuevo Mundo. El arte cristiano primitivo representó a Cristo imberbe hasta el siglo V, al recordar que la patria de los hombres es la infancia. La Palabra que se hizo carne se transforma en imagen por medio de la Belleza. Las

8. VV.AA. (2003).

9. BONET SALAMANCA (2011), pp.79-129.

manifestaciones teatrales aportaron múltiples alternativas reincidentes en el gozoso episodio, junto al planteamiento de contados teólogos reincidentes en la búsqueda de aspectos formales, entre los que destacaba, el instante en que Cristo resucitó, desnudo, provisto del paño de pureza, o cubierto por vestimenta ajena. Durante la etapa barroca, las representaciones pictórico-escultóricas resuelven algunas dudas al colocar el pie de Cristo sobre el borde del sarcófago para ubicarlo por delante o en contacto con la lápida sepulcral. Con posterioridad, los artistas agudizan el dinamismo escénico en el gozoso pasaje de la resurrección ascensional (arte italiano). Camus alegó: “Lo difícil no es aceptar que Cristo sea Dios; lo difícil será aceptar a Dios si no fuese Cristo. Dios mismo descubre todo lo que es posible y el resultado es Jesucristo”. El misterio cristiano nos estimula a dar vueltas con la intromisión del conocimiento psicológico, inevitable factor, ya que somos psicología. Unamuno reivindicaba que el objetivo de la vida es hacerse un alma.

Al retornar a la inicial pregunta de ¿qué es la Semana Santa?, es necesario incluir, entre otros aspectos, el acusado simbolismo en el que se inscribe la fiesta de los cinco sentidos, la fiesta total, es un viajar no una huida, en solícita y continuada actitud de búsqueda. Hay una Teología colectiva y festiva donde se admira la resurrección como algo perteneciente a la vinculación entre lo cósmico-natural, y no sólo histórica, proceso en el que, la Virgen, es cada vez más reina y menos Dolorosa, en un densificado itinerario hacia la experiencia redentora. El viajero busca, en primer lugar, el sentido profundo de la vida, idea que prevalece en el ideario del viajero; el hombre se mueve de continuo, y cada uno de sus movimientos describe un sendero. Tomás, empezó a creer en Dios de distinta forma porque desde Jesucristo, Dios es ser Hombre de otra manera, “el mejor de los nacidos”, en alusión a la saeta dedicada al granadino Cristo de los Gitanos. Somos una extraña decisión de Dios, mucha suerte hemos tenido. La Iglesia, sin Semana Santa, se queda recluida en las sacristías. La Semana Santa tiene todo mezclado como el cristianismo, primero va el Señor por si llueve, luego va la Virgen.



Figura 6. Dolorosa, José Risueño, Siglo XVII. Capilla Real, Granada.

En síntesis, “la Semana Santa es una ronda de supremos sinsentidos que no pueden explicarse con la visión de los ojos de la carne”. Que se abran las puertas del templo, y salga la Cruz de Guía. Silencio, empieza la procesión, Música y a la calle¹⁰.

LA OBRA DEL ESCULTOR JOSÉ MARÍA ALARCÓN PINA

Oriundo escultor de Monóvar (Alicante), donde vio la luz, un diez de junio de 1911 y, residió durante su infancia en la calle Colomer, aunque como en otros tantos supuestos, su biografía y obra participan del generalizado desconocimiento entre la crítica artística, a pesar de su cercanía cronológica y la considerable entidad de su dilatada producción escultórica. Por ello, aún es más de agradecer la presente convocatoria del presente Congreso de Arte y Semana Santa en su pueblo natal, hecho que nos permite reivindicar su trayectoria y legado artístico. La escasez documental se ha podido suplir, en parte, ante la inestimable colaboración de sus hijas Marisol y Remedios Alarcón Espinosa. En compartida visita se efectuó el oportuno seguimiento de las obras consultadas e inventariadas, si bien, resta pendiente el conciso y pormenorizado estudio de algunas piezas consignadas, a la espera de su definitiva localización y respectiva catalogación.

No resulta descabellado afirmar que la escultura es la hija menor de las artes mayores integradas en las Bellas Artes, al ser considerada incluso como la cenicienta o el garbanzo negro ante el escaso interés que despierta la biografía y proyección artística de los anteriores, e incluso, actuales “hacedores de la gubia y el cincel”. José María Alarcón en su longeva existencia hizo gala de un exhaustivo conocimiento del oficio escultórico, al asumir su espontáneo aislamiento y plena convicción de que el taller generaba el principal marco creativo transformado en inmejorable recinto para la inspiración de las musas. Su perseverancia en el trabajo conllevó la merma de su particular vida social, junto a la escasa difusión de su obra, fenómeno afín y común a buena parte de los artistas que trabajaron durante la pasada centuria, dedicados al fomento de la creatividad artística, sin excluir la cotidiana práctica de la imaginiería religiosa. Por mi parte, tuve el honor de haberle conocido en vida y escuchar de su boca, algunas impresiones de su entrega y conocimiento del arte imaginero como veterano artista de la talla, la técnica, junto al empleo y tratamiento de la madera vista o policromada. A

10. INIESTA COULLAUT-VALERA (2001), pp. 143-151.

pesar de la dispersión del legado escultórico se pueden concretar algunas de sus emblemáticas piezas imagineras nuclearizadas entre su localidad natal de Monóvar y la capital madrileña, a la que se trasladó y afincó con carácter definitivo.

Ejerció la docencia ininterrumpidamente desde 1934, hasta el curso 1965-66, en el Colegio Superior de “Nuestra Señora de Covadonga”, ubicado en la calle Alcalá, 183, adscrito al Instituto Nacional de Bachillerato “Ramiro de Maeztu”, con sede en la céntrica calle Serrano, 127 de Madrid. En 1945, al contar treinta y cuatro años, contrajo matrimonio en la madrileña parroquia del Pilar con María Soledad Espinosa López para establecer hogar y taller en la calle Francisco Silvela, 76-bajo de Madrid. Posteriormente y mediante concurso-oposición, en 1959, obtuvo la plaza de escultor anatómico en la facultad de Medicina por la madrileña Universidad Complutense hasta complementar docencia en los institutos Gregorio Marañón y en la madrileña localidad de Aranjuez.

El espaldarazo de su promoción artística y formativa culminó con la obtención de distintos premios y menciones, una vez iniciada su formación artística en la reclamada, por entonces, Escuela de Bellas Artes de san Fernando de Madrid, en la que obtuvo el título de profesor de Dibujo, sección de Escultura, nombramiento certificado por el entonces Ministerio de Educación Nacional. La citada escuela estuvo ubicada en un principio, en la actual sede académica de Bellas Artes de san Fernando con sede fundada en 1752, sita en calle Alcalá, 13. El definitivo traslado desde dicha sede a la novedosa facultad de Bellas Artes, se produjo en 1978, al quedar integrada en el complejo universitario de la Universidad Complutense y, adaptarse a los requisitos y exigencias implantadas en los estudios artísticos europeos. En 1932 se le concedió el premio de escultura otorgado por la Fundación “Madrigal”, fijado en 500 pts., además, del aprobado, un año después, por la Fundación “Molina Higueiras”, avalado con 1500 pts., junto a la concesión y utilización del local-estudio en dicho recinto durante dos años consecutivos¹¹.

En su itinerario escultórico hay que reseñar el nombramiento y ejercicio como escultor anatómico en la facultad de Medicina de la citada Universidad Complutense al realizar, por encargo del eminente catedrático, el Dr. Francisco Orts Llorca (Tampico-Tamaulipas, México, 10-06-1905-Madrid, 21-04-1993), de algunos modelos destinados a la enseñanza del alumnado en dicha facultad. Las singulares piezas fueron resuel-

11. Datos facilitados por las hijas del artista, D^a María Remedios y Marisol Alarcón.

tas en madera policromada y miniaturizada conforme a la escala reducida, según los datos aportados por el profesor, D. José Ramón Mérida Velasco. Significar el minucioso trabajo lúneo de los distintos elementos tallados a escala, a modo de esqueleto acoplado en el que se integra el sistema vascular (en rojo), junto a modelos y trazas de un embrión humano de 14,5 mm., de longitud máxima, y el boceto-maqueta superficial de un corazón embrionario, de 6 mm. (en azul las aurículas y en rosa el esbozo ventricular).

Para el lasaliano colegio de Maravillas construido en 1946, en la calle Guadalquivir de la madrileña colonia del Viso, en honor al fundador y titular de la congregación, san Juan Bautista de la Salle (Reims, Francia, 30-04-1651-Rouen, Francia, 07-04-1719), José Alarcón gubió algunas de sus meritorias imágenes, entre las que se cuentan una “Inmaculada” y el “Crucificado” que ornamentan la espaciosa capilla. El centro escolar contó con el patrocinio del matrimonio compuesto por Enrique Blanquer Huidobro y su esposa Enriqueta Blanco Monge. Las tallas de algunos “Crucificados” instalados en sendos colegios lasalianos de Griñón y Maravillas responden a la iniciativa del que fuera director del centro, el hermano F. Hilario Felipe, fallecido en diciembre de 1960.

Sobresale en el lateral derecho de la capilla, el “Crucificado” en tamaño natural y madera vista barnizada que preside la arbórea cruz, resuelto en tamaño natural y trasladado desde el coro bajo hasta su actual emplazamiento, inaugurado y bendecido en 1963. Resaltan en ambos laterales del paramento templario, las neogóticas vidrieras procedentes de la afamada y parisina Casa Mauméjean. La detallada y cuidada anatomía queda resaltada en patinada encarnación como respuesta a la tradicional y clasicista composición afín al personalizado tratamiento técnico y estético en el que sobresale el abultado plegado recogido en la moña derecha, que cubre la cintura cristológica. Destaca el vigoroso tratamiento del perizoma y la rotundidad volumétrica del conjunto imaginero, afín a la capacidad ósea de la



Figura 7. Cristo Crucificado, José María Alarcón Pina, 1963. Colegio de Maravillas, Madrid.

caja torácica, la musculatura de las zonas inferiores en marcado contraste con la aparente inexpresividad del rostro cabizbajo, un tanto inexpresivo. (Fig. 7)

El retablo mayor queda presidido por la imagen mariana de la “Inmaculada”, bendecida el sábado 18 de mayo de 1963, por el capellán, D. Gerardo Fernández. La talla en madera policromada fue realizada y firmada por el escultor monovero en la parte derecha del globo terráqueo, en el que se apoya la virginal imagen de las Maravillas, que pisa la maldecida serpiente, en alusión al paraíso y el pasaje de Adán y Eva. A sus pies, figura la media luna, como antiguo símbolo de castidad representada como joven doncella investida de traje blanco provista de túnica azulada y coronada por doce estrellas. Destaca la dulcificada fisonomía con los ojos entornados y las manos abiertas en actitud de acogida a los fieles y alumnos, como Reina y Madre del Colegio. La imagen fue concebida en madera de pino compuesta por varias piezas ensambladas entre sí. La técnica polícroma se aplicó salvo en las carnaduras, al temple, aunque carente de la película preparatoria impresa directamente y recubierta con pan de oro en las vestiduras, hecho que permite entrever los reflejos y matices dorados. En alegórica adscripción figuran la bola del mundo, la serpiente y la media luna, ausentes igualmente de

preparación, por lo que, en su defecto, se aplicó pan de plata sobre la cual se imprimió la policromía con veladuras en tonos oleosos. En las carnaduras se constata la técnica más elaborada que implica la capa de aparejo y preparación al óleo con veladuras que matizan los tonos de la carne. El modelo responde a la tipología concepcionista del siglo XVII, en similitud y cercanía espacial a la original y bronceína de inspiración francesa que preside altiva al exterior la Capilla colegial. (Fig. 8)



Figura 8. Inmaculada, José María Alarcón Pina, 1963. Colegio de Maravillas, Madrid.

A los pies del templo resaltan sendos paneles relivarios resueltos en escayola con multiplicidad de cabezas-retratos con la efigie de algunos alumnos retratados entre los que se cuentan, el escultor *Carlos Valverde*. Estos grupos de inspirada gracilidad infantil fueron realizados en el taller madrileño regentado por el

cántabro de origen *Víctor de los Ríos y Campos* (Santoña, Santander, 28-03-1909 / 13-12-1996), firmante en 1951 del titular lasaliano y marmóreo que preside el centro de acceso al colegio, referente del modelo concebido a tamaño natural con destino al noviciado de Griñón. Las imágenes en madera del fundador y del “Sagrado Corazón de Jesús” completan el retablo mayor¹².

La dilatada y cualificada producción religiosa se concreta en complacencia y asumida dedicación hacia la escultura y la imaginería religiosa. De 1960, y conforme a la relación epistolar mantenida entre el comitente y el escultor se cifra la imagen mariana (Virgen con el Niño, en tamaño natural), encargo realizado por las religiosas ursulinas de Gijón para su capilla titular. La talla mariana provista del Divino Infante en su brazo izquierdo sustituyó a la anterior de corte barroco, en paradero desconocido. El mismo modelo serviría con la requerida fidelidad para la resolución de una copia de la misma con destino a Chile, conforme a la petición solicitada y cursada por la superiora ursulina Marcelle du Sacré Coeur. La imagen fue remitida en paralelo a la celebración de la Semana Santa en la edición de 1960.

Reseñar igualmente la efectista imagen nazarena emplazada desde 1943, a los pies de la parroquial erigida a Nuestra Señora de Covadonga, sita en la madrileña Plaza de Marqués Becerra, presidida por la imagen patronal de la *Santiña* asturiana. La reducida y devocional imagen mariana procede del madrileño monasterio benedictino de san Plácido, sagrado recinto que alberga una de las excelsas y fernandinas piezas de “Cristo Yacente”. La imagen como el resto de la capilla responden a la donación efectuada por los próceres y patrocinadores del templo, el matrimonio Blanquer-Blanco, ambos fallecidos en 1993. Por su parte, la imagen nazarena recibe culto a los pies del templo, ubicada en su peana-altar y rubricada por J. Alarcón en el dorado plinto que la sustenta. La talla de “Jesús Nazareno con la cruz auestas”, responde a la tradicional tipología procesional conforme al envolvente tratamiento compositivo y multióptico, resuelta en bulto completo, de morada vestimenta y uniforme tonalidad, que identifica y singulariza la clasicista efigie de Jesús provisto de la Cruz al hombro camino del Gólgota. Resalta su oscurecida y judaica tez morena recubierta de barbado rostro con los ojos entornados, de suavizados rasgos hasta culminar la sugerente testa rematada de lacios y alargados cabellos y cubierta de dorada corona en idóneo y luctuoso complemento de su apenada y vigorosa silueta corporal. En certera anécdota, hay que reseñar

12. CALVO (1995), pp. 288-289.



Figura 9. Nazareno, José María Alarcón Pina, 1943. Iglesia de Nuestra Señora de Covadonga, Madrid.

que las manos asidas a la Cruz responden al vaciado efectuado de las propias y bien trabadas del artista, e incorporadas a la imagen por el escultor monovero. (Fig. 9)

Prolija fue la relación epistolar proveniente del entorno cofrade conforme a los escritos cursados por la cofradía del Santo Sepulcro precedida de la pendiente conformidad proclamada por su amigo José Amorós Serrano. Con fecha de 22-11-1943, se recomienda efectuar el encargo de la imagen cristológica de un “Cristo Yacente” al artista monovero con destino a la Semana Santa de 1944. En sus afables letras se confirman las optimistas impresiones en relación con el encargo de la talla, junto a la favorable disposición existente entre comitente y cofradía.

La imagen de Cristo muerto sobre el dispuesto y cuidado plegado del sudario albi-no, quiebra el habitual hieratismo y horizontalidad ante la colocación de la cabeza del Yacente en elevado almohadón. La imagen del “Yacente” participa del influjo tipológico de coetáneos imagineros del momento, si bien, la versión monovera se aproxima a la propiciada por el innovador escultor valenciano *José Capuz Mamano* (Valencia, 29-08-1884 / 09-03-1964), autor del Yacente, de la efectista compostura apreciable en algunas de sus resueltas piezas cristológicas destinadas a la cofradía cartagenera y marraja, en símil a la concebida en 1960, por uno de sus colaboradores *Eduardo Pino*, operario en los madrileños Talleres Granda y, destinada a la semana santa oscense¹³. La imprimación polícroma queda matizada en el tono carnoso que recubre su correcta anatomía, ausente de acusados rasgos sanguinolentos como respuesta al uso y reclamo de la estética salcillesca, afín al gusto y entorno mediterráneo. (Fig. 10)

13. HERNÁNDEZ ALBADALEJO (1984).



Figura 10. Cristo Yacente, José María Alarcón Pina, 1946. Iglesia san Juan Bautista, Monóvar, Alicante.

La cofradía del Santísimo Cristo Crucificado se fundó en 1940 por un grupo de jóvenes, siendo la primera en reactivar el sentir procesional durante la inicial post-guerra. A 1946 se remite la talla del Crucificado, encargo efectuado por los familiares de D^a Encarnación Blanes, en presencia del hermano mayor Octavio Ferrís. La talla se ajusta al reclamado neobarroco habitual al estilo y gusto imaginero durante la pasada centuria. El referente fisonómico se sustenta en la pose y modelo de un familiar, cuñado del escultor, José Espinosa López, referente igualmente utilizado en la hechura del resto imaginero de José Alarcón con destino a la Semana Santa monovera en su taller madrileño.

La tipología de Cristo muerto en la cruz de acusada anatomía, responde a la imagen de estilizadas y modernistas líneas clasicistas caracterizada por la suavidad de carnaciones impresas en el dulce rostro inserto en ladeada testa. La imagen del crucificado amarrado por tres clavos a cilíndrica y arbórea cruz conforme a la tipología procesional, en cuidado plegado adscrito al perizoma. Destaca la composición triangular y el equilibrio formal logrado en la apertura de los brazos y la correcta compostura de los pies que rematan la estilizada anatomía de Cristo muerto en la cruz.

El grupo procesional de la Piedad es protagonizado por la imagen mariana que sustenta en su regazo el desnudo corpóreo y cristológico sostenido en el acogedor regazo materno de María. La evocadora composición rememora las gozosas jornadas de Belén, con la variación de los pañales del Divino Infante por el blanco sudario que cubre a Cristo muerto. A su inspirada gubia se acoge igualmente la talla mariana de la “Virgen de la Medalla Milagrosa”, con destino a la madrileña parroquial del Salvador y san Nicolás, en la céntrica calle Atocha. Por otra parte, sobresale el trabajo efectuado para el

Figura 11. Retablo dedicado a San Francisco de Asís centrado por un Crucificado, José María Alarcón Pina. Sanatorio de San Francisco de Asís, Madrid.



madrileño sanatorio de San Francisco de Asís, sito en la calle de Joaquín Costa. En su recoleta y luminosa capilla se percibe la tridimensionalidad retablística resuelta en madera noble bien tratada en exitosa relivaria tridimensional que cubre el frontal dividido en tres paneles. El núcleo central es protagonizado por el Crucificado con la correspondiente rúbrica que corrobora en el lateral izquierdo, el trabajo de J. Alarcón. (Fig. 11)

Escultor, Tallista, Colaborador-Operario de Escultores

El quehacer de José Alarcón se diluye y oscurece en su trayectoria artística al ejercer como avezado y estrecho colaborador, predilecto operario de significados escultores como fueron en su momento Mariano Rubio Giménez (Guadalix de la Sierra, Madrid, 25-05-1897-Madrid, 27-08-1967), José Ortells López (Villarreal de los Infantes, Castellón de la Plana, 07-06-1887-26-11-1961), Fructuoso Orduna Lafuente (Roncal, Navarra, 23-01-1893-Pamplona, 27-08-1973), y Antonio Martínez Penella (Massanassa, Valencia, 1917-Madrid, 2012)¹⁴.

Alarcón Pina se declaró en vida, seguidor y discípulo del escultor levantino Ortells López, mediatizado estilísticamente por el autodidactismo empleado en su perseverante y cotidiano quehacer imaginero. Entre sus directas colaboraciones destacó la efectuada en 1953, en relación con la talla titular de santa Gema, encargo que superó los 2,00 m. de altura con destino a su homónimo y pasionista retablo parroquial, sufragada por un vecino del citado templo (Sr. Arra). Fue en su origen, creación del escultor

14. BONET SALAMANCA (2009).

de origen madrileño *Mariano Rubio Giménez*, discípulo del magisterio ejercido por el recordado artista valenciano, *Mariano Benlliure*. Fue artífice también del sugerente y procesional “Crucificado de la Buena Muerte”, junto a la “Dolorosa”, titulares de su homóloga cofradía penitencial. Sendas tallas sitas a los pies del templo, reciben la habitual visita de sus múltiples devotos en el concurrido templo de la calle Leizarán, perteneciente a la madrileña Colonia del Viso. Conforme al testimonio de las hijas de José Alarcón, la imagen titular de la santa italiana preside desde la hornacina principal, cubierta por dinamizada esclavina, según modelo facilitado en su hechura por quien fuera la esposa, modista y madre de ambas, María Soledad Espinosa López. (Fig. 12)

Igualmente intervino Alarcón Pina en la realización de la altiva y un tanto hierática talla titular que preside el madrileño templo franciscano de San Fermín de los Navarros, de ascendencia francesa al ejercer secular patronazgo en la capital navarra. La presidencial talla responde al encargo efectuado por su cofradía titular, integrada por los naturales de aquella región residentes en Madrid, con sede en la calle de Eduardo Dato¹⁵.

En parangón escultórico sobresalen algunas piezas dispersas por distintos templos de la geografía diocesana madrileña. Entre los considerados de innegable mérito arquitectónico figura la parroquia emplazada en el distrito de Moncloa, erigido a santa Rita, y proyectado en planta central por el binomio arquitectónico integrado por Antonio Vallejo Álvarez y Fernando Ramírez de Dampierre y Sánchez. El templo administrado por los religiosos agustinos recoletos es presidido por la ascensional e innovadora talla de santa Rita (Rocca-Porena, 1381 - Cascia, 1457), religiosa italiana que pasó por los distintos estados civiles. La imagen fue resuelta en madera de nogal y colosal dimensionalidad, al alcanzar los 5 metros de altura por encima del altar mayor. El artífice del diseño de tan vanguardista efigie fue el escultor de origen valenciano *Antonio Martínez Penella*, autor en el mismo templo, de la imagen episcopal dedicada al doctor de la Iglesia occidental y fundador de la Orden agustina, san Agustín (Tagaste África, 13-11-354-Hipona, 430), tallada en madera vista en exitosa y atrevida volumetría compositiva.

En la cripta dedicada al agustino ermitaño san Nicolás de Tolentino (Sant' Angelo in Pontano, Italia, 1245 - Tolentino, 10-09-1305), se localiza el descriptivo y tensionado ciclo pictórico, que rememora la biografía del santo italiano y agustino, del controvertido artista Juan Barba Penas (Madrid, 1915-1982), Emplazado en el desnudo muro

15. SAGÜÉS AZCONA (1963).



Figura 12. Santa Gema, Mariano Rubio Giménez – José María Alarcón Pina, bendecida en 1954. Santuario de Santa Gema, Madrid.

que alberga igualmente enladrillo visto y desde 1959, el “Crucificado de la Reconciliación”, gubiado en madera vista y tamaño superior al natural, de acusada anatomía y rubricado en el lateral del perizoma por su autor, el citado artista valenciano, Penella fue igualmente artífice de los 16 relieves calizos que revisten la fachada principal templaria, centralizados por la colosal y pétrea imagen de la religiosa italiana. En la talla del Crucificado intervino José María Alarcón, como denotan algunos de sus rasgos habituales patentados en los múltiples golpes de gubia impresos en la madera, característica de la soltura y el manejo instrumental, que define su peculiar estilo imaginero¹⁶.

Recientemente, hemos descubierto parte de su dispersa producción, del que se definiera en vida, discípulo y seguidor de Alarcón, el escultor madrileño *Antonio Galán del Amo* (Madrid, 12-06-1921-2010),

incorporado en su juventud a sus clases impartidas en el Colegio de Nuestra Señora de Covadonga. Complementó estudios en la Escuela Superior de San Fernando para viajar becado a Roma y ejercer a su retorno, la docencia artística en las ciudades de Teruel, Ciudad Real y Madrid, capital en la que se estableció. En la capital del Reino impartió clase y docencia en las respectivas Escuelas de Artes y Oficios de Marqués de Cubas y posteriormente en la considerada matriz, de la calle La Palma.

Como docente destacó como profesor de Dibujo de la Escuela Central Superior de Bellas de San Fernando en Madrid, con la obtención de los premios “Aníbal Álvarez” y “Carmen del Río” por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el curso 1941-1942, y Tercera Medalla en la sección de Escultura en la Exposición Nacional

16. ARIAS SERRANO (2000), pp. 57-110.

de Bellas Artes de 1950. Consiguió el título de escultor anatómico por la Facultad de Medicina de Sevilla al ejercer de profesor de modelado y vaciado de la escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, y dejar buena parte de su producción escultórica, en Teruel, Ciudad Real y Madrid.

Sus preferencias estilísticas se plasmaron desde su juventud en la práctica de la escultura figurativa con el empleo del barro, la terracota, la madera o el alabastro manejados con magistral soltura. Gustó del desnudo femenino y cultivó la imaginería religiosa por lo que, entre sus proyectos, se documenta boceto para el procesional conjunto zamorano del Cenáculo, además de la titular nazarena para la localidad asturiana de Noreña, en 1955, inspirada en el sevillano “Jesús de Pasión”, y trasladada a la reconstruida ermita del Ecce Homo, además de otra pieza imaginera remitida a tierras vizcaínas. Su hermana Amparo le sirvió de modelo para algunas de sus representaciones escultóricas. (Datos facilitados por su hermana Amparo Galán del Amo).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1988). *I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa, febrero 1987*. Zamora.
- AA.VV. (1994). *Rito, Música y Escena en Semana Santa*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- ARANDA DONCEL, J. (coord.). (2012). *Actas del Congreso Nacional Cofradías Penitenciales y Semana Santa*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- ARIAS SERRANO, L. (2000). *Permanencia e Innovación Artística en el Madrid de la Postguerra: La Iglesia de Santa Rita (1953-59)*. Madrid: Complutense.
- BERNARDINO DE PANTORBA (1980). *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid.
- BONET SALAMANCA, A. (2009). *Escultura Procesional en Madrid (1940-1990)*. Madrid: Pasos.
- BONET SALAMANCA, A. (2011). “La Representación Escultórica de la Virgen de las Angustias en Aragón, Cataluña, Baleares, Murcia y Valencia”. En VV.AA. *Virgen de las Angustias. Escultura e Iconografía. II Congreso Andalúz sobre Patrimonio Histórico* (pp. 79-129). Estepa: Ayuntamiento de Estepa.
- CALVO, A. (1995). *Crónica de 100 años, 1892.-1992*. Madrid: Colegio Maravillas.
- CASAS OTERO, J. (2003). *Estética y Culto iconográfico*. Madrid: BAC.
- DÍEZ BORQUE, J.M. (1986). *Teatro y fiesta en el Barroco*. Barcelona: Del Serbal.

- FERNÁNDEZ VILLA, D. (1982). *Historia del Cristo de Medinaceli*. León: Everest.
- FREEDBERG, D. (1992). *El Poder de las Imágenes*. Madrid: Cátedra.
- GALTIER MARTÍ, F. (2014). *Arte y Fiesta en la Celebración de la Semana Santa (Desde los Primeros Cristianos hasta las más antiguas Cofradías Pasionistas)*. Zaragoza: Mira Editores.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. & MARTÍNEZ CARBAJO, A.F. (2006). *Iglesias de Madrid*. Madrid: La Librería.
- GIORGI, R. (2005). *Símbolos, protagonistas e historia de la iglesia*. Barcelona: Electa.
- GÓMEZ MORENO, M.E. (1951). *Breve Historia de la Escultura Española*. Madrid: Dossat.
- GONZÁLEZ VICARIO, M.T. (1989). *Aproximación a la Escultura Religiosa Contemporánea*. Madrid: UNED, Madrid.
- HERNÁNDEZ ALBADALEJO, E. (1984). “Capuz, las procesiones marrajas”. En *Homenaje al escultor José Capuz*. Cartagena.
- INIESTA COULLAUT-VALERA, E. (2001). *La Estrella ¿Dios?: La Pregunta*. Granada: Comares.
- MALDONADO ARENAS, L. (1990). *Para comprender el Catolicismo popular*. Estella: Verbo Divino.
- MARÍN MEDINA, J. (1978). *La escultura española, historia y evolución crítica contemporánea (1800-1973)*. Madrid: Edarcón.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1983). *Escultura Barroca en España 1600-1770*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1986). *Las claves de la escultura*. Barcelona: Ariel.
- MARTÍN VELASCO, J. (1978). *Introducción a la fenomenología de la religión*. Madrid: Cristiandad.
- PORTELA SANDOVAL, F.J. (1990). *Separata en Cuadernos de Historia y Arte, Centenario de la Diócesis Madrid-Alcalá, nº IV*. Madrid: Arzobispado de Madrid-Alcalá.
- RÉAU, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Del Serbal.
- SAGÜÉS AZCONA, P. (1963). *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683-1961)*. Madrid: Real Congregación de San Fermín de los Navarros.
- VV.AA. (1993). *La Semana Santa en Castilla y León*. León: Edilesa.
- VV.AA. (2001). *Y murió en la cruz*. Córdoba: Cajasur, Diputación de Córdoba.
- VV.AA. (2003). *Primer Congreso Nacional de Cofradías y pasos del Descendimiento*. Requena: Real Cofradía del Descendimiento.
- VV.AA. (2013). *Iglesia Viva: Arte y religión: entre la tensión y el diálogo, nº 256 (2013)*, Valencia.
- VORÁGINE, S. (1980). *La Leyenda Dorada (2 vols.)*. Madrid: Alianza Forma.

LA IMAGINERÍA DE LA SEMANA SANTA DE TOLEDO

Ignacio José García Zapata

Universidad de Murcia¹

La Semana Santa es una de las celebraciones religiosas de mayor peso en nuestra sociedad debido al arraigo y al sentir de la religiosidad popular, verdadera garante de esta fiesta de los sentidos. Esta está configurada por una serie de actos rituales entre los que se encuentra el desfile procesional de imágenes de la Pasión de Cristo. Estas son verdaderamente el eje vertebrador de la Semana Santa y por ello, como foco principal en el que se centran todas las miradas, la imagerie, en este caso de la Semana Santa de Toledo, debe ser estudiada desde diferentes perspectivas: iconográfica, histórica y estética, para conocer las razones de su sino a lo largo de los siglos.

Palabras Clave: Imagerie, Semana Santa, Escultura, Toledo, Pasión.

1. Este estudio se ha llevado a cabo bajo la realización de una beca FPU otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Referencia: FPU014/00855.

Holy Week is one of the religious celebrations with more weight in our society, due to roots and feel of popular piety, true guarantor of this feast for the senses. She is shaped by a series of ritual acts, including the procession of images of the Passion of Christ. These are truly the backbone of Easter, and therefore, as the main focus in all eyes, imagery, in this case Easter Toledo focus should be studied from different perspectives: iconographic, historical and aesthetics, to understand the reasons for your but over the centuries.

Keywords: *Image, Holy Week, Sculpture, Toledo, Passion.*

La Semana Santa constituye uno de los valores de identidad de nuestra sociedad. Esta se siente identificada con dicha celebración que durante una semana recorre las calles de numerosas localidades de nuestro país. A ello hay que sumar el creciente auge que está adquiriendo esta fiesta, ya que se ha advertido en ella una fuente de riqueza dado su atractivo para el turista extranjero. No obstante, cuenta con un gran respaldo nacional puesto que en el fondo el pueblo llano, agrupado en cofradías y hermandades, es su principal valedor. De la mano de este apogeo se ha experimentado un creciente interés por el estudio de aquellos actos colectivos donde el hombre se realiza a nivel cultural y social¹. En Toledo, ciudad religiosa por excelencia, sede de la Catedral Primada y urbe repleta de conventos y templos, se ha experimentado en las últimas décadas un desarrollo de la Semana Santa, ligado a la figura del cardenal don Antonio Cañizares (2002-2008), para muchos el propulsor de este nuevo resurgir de las procesiones en la ciudad imperial. Este progreso se ha visto recompensado con la reciente declaración de Fiesta de Interés Turístico Internacional (2014). A pesar de ello, Toledo no cuenta con estudios que aborden el campo de aquellos actos inmateriales, tales como ritos, ceremonias, encuentros o manifestaciones, en definitiva aquellos testimonios fundamentales de la diada *individuo-mundo*. A este último aspecto hay que añadir el escaso número de investigaciones que afronte el cariz material de esta celebración, como la escultura. Por tanto, antes de aproximarse a aquellos actos intangibles conviene acercarse a lo palpable, a la realidad tangible, que cobra en la imagería su razón de ser².

La imagería se encuentra ampliamente estudiada en muchas localidades³, pero como se ha anunciado apenas existen referencias a la escultura que procesiona por la ciudad manchega. Frente a publicaciones de ámbito localista u otras más relevantes como el *Alma de la Madera* o *Imágenes Elocuentes*, de Juan Antonio Sánchez y de Juan

1. PALMA, L. F. (2013). "La Santería y otras manifestaciones del patrimonio inmaterial de la Semana Santa de Lucena (Córdoba)", presentada en el XX Congreso Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Septiembre, San Lorenzo del Escorial. GARCÍA, I. J. *Valores identitarios de la Semana Santa de Alhama de Murcia*. Trabajo Fin de Grado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Murcia.

2. "Dime, ¡oh hombre!, si algún pagano te pide: Muéstrame tu fe a fin de que crea yo mismo, ¿qué haces? ¿qué le muestras? ¿no comienzas por lo material para guiarle hacia lo invisible a fin de hacerlo fácilmente aceptable? (...) Le conduces a la iglesia, le muestras los ornamentos, los personajes de los santos iconos. El no creyente mira los iconos y te pregunta: ¿Quién es aquél que se ha crucificado? (...) Entonces tú, apoyándote en el icono, le enseñas, diciendo: Aquél es el hijo de Dios que se ha hecho crucificar para lavar los pecados del mundo. De esta manera, interpretando los iconos le llevas al conocimiento de Dios (...) desde lo visible le elevas hacia lo invisible". YARZA, J. (1997). *Fuentes de la historia del Arte I*. Madrid: Historia 16. p. 162.

3. LUCA, C. (ed.) (1995). *Sevilla Penitente*. Madrid: Gever.

Jesús López, en Toledo solo existen leves aproximaciones, como las realizadas por el profesor Fernando Llamazares, que aborda el tema de los nazarenos en la escultura castellana haciendo para ello mención a algunos de Toledo⁴. Junto a esta hay otras aportaciones muy concretas como son las del periodista Peñalosa sobre el Capítulo de Caballeros del Cristo Redentor⁵, o el breve artículo de Nicolau Castro que reproduce la Pasión mediante diversas imágenes de la ciudad, entre las que se hallan algunas de Semana Santa⁶. Mención aparte merece el trabajo de Luis Moreno, ya que la escultura está abordada desde un prisma poco formal⁷. Otros eruditos como Sixto Ramón Parro o Rafael Ramírez Arellano han otorgado algunas escuetas menciones al estado de algunas imágenes a mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX⁸.

Antes de la pérdida de los grandes conjuntos que conformaban los desfiles en otras décadas existía un elevado número de estos pasos. En la actualidad no alcanza la treintena, y se hallan divididos en los siguientes grupos: diez imágenes de la Crucifixión de Cristo; ocho donde Jesús aparece solo en otros momentos de la Pasión; siete imágenes marianas y tres pasos de misterio. A tenor de estos primeros datos es excesivo el número de crucificados, siempre en relación con la cifra final de esculturas, y en segundo término la casi total ausencia de escenas de conjunto. Debido a que son muchas las imágenes a tratar se van a presentar aquellas de cada grupo cuyo interés por diversos motivos, ya sean históricos, estéticos u otros, sean más relevantes.

La punición de Jesús es una de esas escenas cuyo poder de convicción es verdaderamente alto. No hay que olvidar que la Semana Santa trata de impactar y conmover al fiel que observa. Para ello, el *Cristo atado a la columna*, ofrece un potente dramatismo, alcanzado con la plasmación del dolor y la muestra de este en el cuerpo, lo que hace valorar más el sacrificio del maniatado. Esto hay que entenderlo bajo la óptica barroca de la imagería, con la imagen ya despegada de la majestad medieval. Emile Mâle fue quien mejor supo indicar esta separación: “Parece que en lo sucesivo

4. LLAMAZARES, F. (2010). “El «nazareno» en la escultura barroca castellana”. En P. M. IBÁÑEZ y C. J. MARTÍNEZ (eds.). *La imagen devocional barroca* (pp. 63-109). Sisante: Ediciones Universidad Castilla-La Mancha.

5. PEÑALOSA, J. J. (1992). *Capítulo de caballeros penitentes de Cristo Redentor. Síntesis histórica*. Toledo: Diputación provincial de Toledo.

6. NICOLAU, J. (2002). “La pasión de Cristo en la escultura toledana”. *Toletum*, nº 46 (pp. 142-171).

7. MORENO, L. (1998). *La Semana Santa de Toledo*. Toledo.

8. RAMÓN, S. (1851). *Toledo en la mano*. (Edición Facsímil 2012). Toledo. RAMÍREZ, R. (1997). *Las parroquias de Toledo*. Toledo: Diputación provincial de Toledo.

la palabra misterio, la palabra que contiene el secreto del cristianismo, no es ya amar, sino sufrir”⁹.

Con la Cofradía de Nuestra Señora del Amparo en la noche de Jueves Santo procesiona una talla de Jesús amarrado a la columna. Esta agrupación al no contar con una imagen propia desfila desde hace dos años con una escultura del convento de la Inmaculada Concepción “gaitanas”. Antes sacaba en procesión una imagen del mismo motivo cuya propiedad era de la parroquia de los santos Justo y Pastor, siendo ésta una de las esculturas más interesantes de la Semana Santa de Toledo. En la actualidad se puede ver ubicada en la capilla del Corpus Christi de esta iglesia del casco histórico, magnífico ejemplo del mudéjar toledano. Su interés radica en la disputa que existe en torno a su autor, ya que desde comienzos del siglo pasado se le ha otorgado la hechura al arquitecto real, Juan Guas. Esta afirmación fue llevada a cabo por el ilustre estudioso y fundador de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, Rafael Ramírez de Arellano, quien aportó en su obra de 1921 *Las Parroquias de Toledo*, una de las primeras menciones a esta pieza del arte religioso toledano:

“Seguía el retablo de Cristo a la columna, de talla dorada, luciendo en los remates las estatuas de san Francisco Javier y san Camilo de Leis, y en lo alto san Pedro y dos ángeles. El Cristo a la columna era el de la capilla de Juan Guas, y obra suya, hermosísima, que, por fortuna, se conserva todavía”¹⁰.

Como se puede leer afirmó que la efigie es del arquitecto Juan Guas, algo que no sería de extrañar dado que el artista de la reina estaba en el siglo XV realizando el pan-teón real de san Juan de los Reyes. Más adelante indicó que:

“La Capilla del Cristo a la Columna es la de Juan Guas, de la que se ha escrito mucho y no hay que repetirlo. En ella como es sabido están los retratos del famoso arquitecto y escultor, su mujer y su hijo. Entre estos retratos estaba la estatua del Cristo, que se conserva en otro altar y que debía restablecerse a su sitio. Es muy bella, de madera, encarnada seguramente en época posterior”¹¹.

9. MÂLE, E. (1966). *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México: Fondo de cultura económica, pp. 96-97.

10. RAMÍREZ, R. (1997), ob.cit, p. 143.

11. RAMÍREZ, R. (1997), ob.cit. p. 146.

Antes de emitir este veredicto había dejado un artículo para la revista *Toledo*. En él no aporta tampoco ningún dato, simplemente se limita a atribuírsela sin ningún fundamento. Pudiera ser que su asignación derivase de la idea de que como Juan Guas fundó una capilla para su enterramiento con la advocación del Santo Cristo de la Columna, la talla tuvo que realizarla él mismo¹². Queda por tanto demostrada la presencia de este arquitecto en el templo de los santos Justo y Pastor, pero de ahí a afirmar que se trata de una hechura suya, puede ser ir demasiado lejos, aún más cuando no indica la fuente de sus rotundas aclaraciones, que puede ser el Conde de Cedillo¹³.

Más allá de las escasas aportaciones que hace el académico, el análisis artístico revela una pieza cuya cronología gira en torno a la primera mitad del siglo XVI, y no del siglo XV, periodo de vida del arquitecto. Independientemente de la altura de la columna, elemento de datación, va a dejar entrever un cierto aire clasicista que deriva de la proporción de sus formas y de la resolución de la anatomía. Ella muestra un artista más acorde con las nuevas disposiciones del siglo XVI que con las reminiscencias de la Edad Media, aunque sin lograr desprenderse del todo del final de este periodo. La imagen de Jesús abraza una columna lisa que imita al mármol, de notable altura con remate de orden corintio dorado y basa también dorada, que está situada a su derecha, a la que se encuentra maniatado por las muñecas mediante un cordón dorado de pasta. El artista, lejos de caer en el patetismo que invadiría la imaginería en las décadas posteriores, presenta una casi total ausencia de la preciosísima sangre en esa piel tersa y blanca. Por ello cualquier acto que le infrinja daño y por tanto maceraciones no se refleja en ella, y es que la imagen no deja ver el dolor del momento, ni siquiera en el rostro que se muestra ajeno a cualquier castigo. Este Cristo erguido presenta una sinuosa curva que más allá de ser motivada por su posición con respecto a la columna,

12. Como se ha dicho al principio, la talla se encuentra en la actualidad en la Capilla del Corpus Christi, por lo que ha pasado por diferentes lugares del templo. En este artículo, Rafael Ramírez Arellano, va a hacer referencia a la situación de la imagen en el templo en 1921: "...pero la estatua que estaba en el centro, se quitó de allí por el capricho de un cura mal aconsejado, reemplazándola con otra de vestir de una Dolorosa, y la obra magnífica de Guas, fue a parar a un nicho de altar colateral del Evangelio, donde aún está y de donde debía volver al lugar que por derecho le corresponde, cosa que debía mandar el prelado o quien hiciese la visita en su nombre". A.H.M.T. RAMÍREZ, R. (1921). "Toledo Misterioso". *Toledo*, nº 174 (pp. 131-133). Posiblemente los motivos que conllevaron su traslado a otro lugar se deba al ruinoso estado que ofrecía la capilla a mediados del siglo XIX, como se denota de este artículo emitido para el semanario *El Tajo*, en el que se solicita la intervención de la Comisión de Monumentos para su salvaguarda. (1867, 5 de Mayo). "La Capilla de Juan Guas", *El Tajo*, nº 18, p. 1.

13. LÓPEZ DE AYALA, J. (1919). *Catalogo monumental y artístico de la ciudad de Toledo*. Recuperado de http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_toledo.html.

deja vislumbrar el gusto por el clasicismo. Nicolau Castro apuntó que fue retocada en siglos posteriores pero no indicó en qué grado¹⁴.

Un dato más que viene a negar la posible mano de Juan Guas, es que Arellano mencionó la capilla del maestro puesta bajo la advocación del Cristo de la Columna, mientras que décadas antes Ramón Parro recogió que primero era mencionada como de la Candelaria y más tarde de la Caridad¹⁵. Hay que sumar la ausencia de datos acerca de una capilla bajo el Cristo de la Columna en el archivo de dicho templo.

Con las primeras luces del Viernes Santo salen de la parroquia de Santiago el Mayor las imágenes de Jesús Nazareno y la Virgen de los Dolores. Estas dos tallas van a ilustrar uno de los problemas principales que conlleva la investigación de la imagerie de Toledo, su continuo traslado por diferentes templos de la ciudad. Antes de tratar el trasunto de las esculturas hay que aclarar que en la actualidad la imagen de Cristo recibe el nombre de Jesús Nazareno, a pesar de que bajo este título se tiende a generalizar a Jesús cargado con la cruz camino del Calvario. Mientras que la escultura toledana se identificaría con un *Cristo de Medinaceli, Rescate* o *Cautivo*, de hecho, la hermandad nace dentro del convento de trinitarios descalzos, es decir, comunidad de la misma orden de Madrid que dio origen a esta devoción propiamente española. Pero más allá de las aportaciones iconológicas, la documentación referente a dicha hermandad albergada en el Archivo Diocesano de Toledo, revela el nombre de “esclavitud del Santísimo xpto Jesús Nazareno Rescatado...”, además en las ordenanzas se va a hacer mención en varias ocasiones a Cristo Cautivo, Rescatado y Redentor, e incluso se va a ordenar la necesidad de dar limosna para el rescate de cautivos en tierra de moros¹⁶. El culto a estas imágenes se inició en 1731 en el desaparecido convento de los trinitarios, cuya ubicación estaba a extramuros de la ciudad en las proximidades del hospital de Tavera¹⁷. Posteriormente, debido al incendio que sufre el convento en 1813¹⁸, las imágenes

14. NICOLAU, J. (2002), ob. cit., pp. 142-171.

15. RAMÓN, S. (1851), ob. cit., pp. 20-21.

16. ARCHIVO DIOCESANO DE TOLEDO (en adelante A.D.T.). *Trinitarios Descalzos*, Leg. 13, Exp. 17.

17. A.D.T. *Trinitarios Descalzos*, Leg. 13, Exp. 17.

18. El convento sufre varios infortunios a comienzo del siglo XIX, desde la caída de un rayo que llega a afectar a varias de las efigies, hasta el incendio de 1813, pasando por la destrucción que ocasionan los franceses en 1809. Estos sucesos y la falta de medios de la comunidad llevan a solicitar el traslado a la cercana ermita de San Eugenio. También surge en 1823 un conflicto con las personas de este barrio a extramuros de la ciudad, puesto que si la comunidad se trasladaba al casco, quedarían desamparados tras el cierre de las puertas de la muralla, función por la cual se había fundado el convento en 1611. Todo ello está recogido en A.D.T. *Trinitarios Descalzos*, Leg. 4, Exp. 14.

se albergan en el hospital de san Juan Bautista o Tavera¹⁹, al poco tiempo, tras la reclamación del párroco, se trasladan a la iglesia de san Isidoro, para finalmente acabar en el templo de Santiago el Mayor²⁰. Debido al constante movimiento de sedes el rastro de información se hace una tarea verdaderamente farragosa. El primero de los movimientos fue tras el incidente de 1813, dice Sixto sobre el convento:

“Estaba bajo la advocación de San Ildefonso, y fue destruido casi por completo en tiempos de la guerra de la Independencia, habiéndolo rehabilitado los frailes solo una parte de él con posterioridad, hasta que por su exclaustación fue vendido como finca del Estado a un particular (...) sin que merezca por ningún concepto llamar la atención del viajero curioso ese cumulo de ruinas que no tienen recuerdo alguno artístico ni histórico que sepamos”²¹.

Tras la estancia de las imágenes en la capilla del Hospital de Tavera se produjo el traslado a San Isidoro, templo situado en la zona de la Puerta Nueva:

“Era de las parroquias más modernas (...) tenía un anejo que lo es ahora de la de Santiago, en la cual se ha refundado también esta de San Isidoro, quedando reducida su iglesia a un simple ermita que casi siempre está cerrada. El edificio es muy po-



1. Los Azotes, Desconocido, Siglo XVIII, Desaparecido. Archivo Municipal, Colección Luis Alba.

19. El cura párroco de San Isidoro expresó su malestar por no haber sido el lugar de recogida de las imágenes en su templo, y se hayan dispuesto en el Hospital de San Juan Bautista, reclamando así que se trasladen a San Isidoro. A.D.T. *Trinitarios Descalzos*, Leg. 25, Exp. 46.

20. Debido a la supresión de la iglesia de San Isidoro se solicita el traslado a la de Santiago. A.D.T. *Trinitarios Descalzos*, Leg. 25, Exp. 46

21. RAMÓN, S. (1851), ob. cit., pp. 72-73.

bre, sin mérito ni recomendación ninguna que induzca a visitarle, ni sabemos que tuviese nunca altar, ni pintura, ni estatua, ni inscripción que merezca notarse”²².

Evidentemente, el erudito toledano la visitó después del cambio que la anexionó a la cercana parroquia de Santiago del arrabal. Este suceso fue debido a la reorganización parroquial de Toledo, Ocaña y Maqueda de 1842, en la que el vicario mandó reducir el número de parroquias latinas de veinte y una a nueve, pasando la de san Isidoro a la jurisdicción de Santiago²³, por lo que el templo perdió su función hasta que desapareció²⁴. A esta antiquísima iglesia del arrabal se fueron añadiendo materiales muebles de otros templos, Arellano mencionó la llegada de un *Resucitado* del templo de san Isidoro²⁵, pero nada indicó de las dos imágenes de la hermandad, aunque la documentación y el hecho de que hoy estén allí no deja lugar a dudas.

Un caso similar es el que le ocurre a la talla del Nazareno que sale a las calle con la Hermandad de la Virgen del Amparo. Esta imagen era propiedad de la extinguida Hermandad de Sacerdotes de Toledo fundada en 1668 en la iglesia mozárabe de santa Eulalia²⁶. Poco más tarde, en 1692, la cofradía compró un retablo para esta iglesia²⁷, por lo que entre la fecha de su creación y la compra del retablo debe de fijarse la hechura de la talla, de la que habrá una confirmación oficial en 1712, debido a unos inventarios en los que se cita el ajuar de dicha imagen²⁸. Con la reorganización de 1842 el templo mozárabe perdió su función, aun así el culto a esta imagen se mantuvo a la par que pasó a ser adsorbida por la iglesia de san Marcos, donde por decreto de 22 de mayo de 1934 fue trasladada también la cofradía. Años más tarde, el 23 de noviembre de 1954, se solicitó el traslado a la iglesia de san Bartolomé por estar aneja a la casa sacerdotal. En dicha iglesia se instituyó el altar pero la imagen del Nazareno se instaló provisionalmente en santo Tomé, donde finalmente se quedó²⁹.

Muchos son los crucificados que forman parte de las procesiones de la ciudad. El más antiguo de ellos, el *Cristo de la Misericordia y Soledad de los Pobres*, debido a sus

22. Ídem, p. 257.

23. PORRES J. (2002). *Historia de las Calles de Toledo*, Toledo, p. 1501.

24. Rafael Ramírez Arellano va a recoger en su estudio sobre las parroquias algunos de los inventarios realizados en este templo. Ver RAMÍREZ, R. (1997), ob. cit., p. 155-157.

25. RAMÍREZ, R. (1997), ob. cit., p. 263.

26. A.D.T. *Cofradías y Hermandades*, Leg. 34, Exp. 3.

27. A.D.T. *Cofradías y Hermandades*, Leg. 34, Exp. 2.

28. A.D.T. *Cofradías y Hermandades*, Leg. 34, Exp. 2.

29. A.D.T. *Cofradías y Hermandades*, Leg. 34, Exp. 3.

características estéticas hay que fecharlo a finales de la Edad Media, dado que aún existe un escaso desarrollo de la anatomía, cierta frontalidad, unas palmas de las manos que aparecen completamente abiertas, disminuyendo en cierto grado el realismo, y el paño de pureza largo. No obstante, el giro y caída de la cabeza, la forma con la que una pierna se sobrepone a la otra y que el cuerpo ya cae por su propio peso, por lo que los brazos no están paralelos al travesaño, van a revelar un avance en el desarrollo artístico de la pieza, sin eliminar esa majestuosidad de los crucificados de este periodo de la historia. Dentro de esta amalgama de crucificados destaca por su posible origen italiano, el *Cristo de la Expiración*³⁰, atribuido al artista Alessandro Algardi por Antonio Ponz: Un soberbio crucifijo de tamaño natural, escultura de sobresaliente mérito hecha en cedro y sin pintar, quedándose del color de la madera, y don Antonio Ponz la atribuye al célebre Alejandro Algardi; perteneció esta imagen al condestable de Aragón, Duque de Segorbe y de Cardona, hermano del cardenal don Pascual, y por amor a este le donó al convento³¹.

Esta atribución se sustenta en el hecho de que el templo de las capuchinas, gracias al mecenazgo del cardenal don Pascual de Aragón, es un magnífico ejemplo del arte italiano, ya que conserva piezas de este país, siendo algunas de Alessandro Algardi³², aunque en cierto modo no es una atribución con una base mayor.

En relación a la imaginería mariana hay que destacar la *Virgen de la Alegría*. Como norma general la escultura mariana suele ser una imagen de candelero, es decir, que solo tiene talladas las extremidades: cabeza, manos y pies, el resto del cuerpo se compone de un aparatoso sistema que busca crear una forma cónica, cuya función es la de dar volumen al vestido que suelen llevar. Lo relevante de esta imagen es que debajo de sus ricas ropas la escultura está tallada y policromada de cuerpo entero. A pesar de ello no hay que suponer que esté pensada para salir sin ropa real, dado que si fuera así la parte superior del cuerpo dejaría ver la articulación de codos y hombros. Desprovista

30. En la actualidad la imagen que procesiona es una copia realizada en el siglo XX por el artista Guerrero Corrales, cuya ubicación es el Convento de Santo Domingo el Antiguo. La original se conserva en el Convento de la Purísima.

31. RAMÓN, S. (1851), ob. cit., p. 127.

32. Para conocer más acerca de la estrecha relación entre don Pascual de Aragón, las obras de arte italiano y el Convento de las Capuchinas hay que acudir a los estudios de Nicolau Castro: NICOLAU, J. (1990). "Unos bronce de Alessandro Algardi en el monasterio toledano de las madres capuchinas". *Archivo Español de Arte*, nº 63 (pp. 1-14); NICOLAU, J. (1991). "La correspondencia del cardenal don Pascual de Aragón a las madres capuchinas". *Toletum*, nº 26 (pp. 9-23); NICOLAU, J. (2007). "El ex convento de Madres Capuchinas, un museo de arte italiano en el corazón de Toledo". *Toletum*, nº 54 (pp. 43-89).



2. Traslado del Santo Sepulcro, Desconocido, Siglo XVIII, Desaparecido. Archivo Municipal, Colección Luis Alba.

de sus vestidos se averigua una joven del siglo XVIII, de aspecto frágil y de alta cuna, con un miriñaque que da volumen al vestido que presenta una rica policromía con numerosas decoraciones en dorado, con claveles de diversos colores, que por otro lado se repiten en otras piezas ubicadas en el convento de las benitas de la Inmaculada³³.

Finalmente hay que resaltar el papel de los pasos de misterio, es decir, de aquellos conjuntos donde se presentan varias esculturas para materializar un pasaje concreto de la Pasión de Cristo. En la actualidad solo desfilan tres de estos pasos, siendo original solo uno de ellos, el *Descendimiento*. Esto conlleva un déficit de estos conjuntos en comparación con imágenes individuales. Frente a esta merma, en otros tiempos la ciudad albergó un gran número de ellos, ligados a la Cofradía de la Humildad, de la Vera Cruz y de la Soledad. Hoy se conocen estos datos gracias a la documentación puesta de relieve por los eruditos Ramón Parro y Ramírez Arellano, a la que hay que añadir nueva documentación gráfica hallada en el Archivo Municipal, en el Archivo Histórico Provincial, en el Archivo de la Diputación y en el Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha, donde gracias a la digitalización de fondos fotográficos se ha podido conocer un poco más acerca de estos pasos, aumentando su número más allá de los dados a conocer por los estudiosos toledanos.

33. CENTRO DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN DE CASTILLA-LA MANCHA (2007). *Herencia recibida*. Toledo: Centro de Restauración y Conservación de Castilla-La Mancha, pp. 129-131.

La Cofradía de la Humildad contaba para su procesión de Miércoles Santos con un extenso cortejo formado por cinco pasos de los cuales cuatro eran de misterio³⁴. Abría la procesión la *Oración en el Huerto*, donde Jesús oraba a los pies del Ángel flanqueado por los tres apóstoles, Pedro, Santiago y Juan. A estas figuras hay que añadir las de Judas y tres sayones que acudían al encuentro. De este modo, las andas contaban con un total de nueve esculturas que conformaban dos escenas y prefiguraban otra: el *Beso de Judas*. Le seguía el paso de la *Adiviná*, momento en el que Jesús, acompañado por dos sayones, es abofeteado. A continuación iba la imagen titular, el *Cristo de la Humildad*, junto a tres esbirros que preparaban la cruz para su crucifixión. Tras él un Crucificado y cerrando la procesión la *Virgen y san Juan*³⁵.

Jueves Santo era el turno de la Vera Cruz y del Santísimo Cristo de las Aguas, que participaba en la Semana Santa con los pasos de la *Santa Cena*, Jesús con los doce apóstoles. Le seguía *Jesús en la Calle de la Amargura*, donde Cristo, cargando con la cruz y rodeado por cinco sayones, recibía a la santa Mujer Verónica. Posteriormente el paso de la *Elevación de la Cruz*, en el que Jesús era alzado sobre la cruz flanqueada por los dos ladrones ya izados, para ello participaban cinco sayones y, curiosamente, completaba este conjunto la imagen de Moisés. También participaban en esta procesión el *Cristo de las Aguas*, la *Virgen de las Angustias* y la *Virgen de la Soledad*³⁶.

La noche del Viernes Santo correspondía a la Cofradía de la Soledad con la procesión del Santo Entierro, en la que participaban los pasos del *Sepulcro*, donde José de Arimatea y Nicodemo llevaban el cuerpo yacente de Cristo. Tras él iba el *Descendimiento*, único conservado, en el que Cristo es descolgado de la cruz por los dos santos varones, mientras que san Juan y María Magdalena acompañan a la Virgen que está a los pies de la cruz. Esta procesión la cerraba la imagen de la *Soledad*³⁷. Las causas que han producido la ausencia de estos conjuntos están relacionadas con dos hechos.

34. No existe documentación fotográfica pero sí documental, con un inventario de las imágenes que se inserta en un libro de cuentas ubicado en el archivo del convento de santa Clara. Enclave que también alberga la plancha del grabado que muestra al Cristo de la Humildad, y que era entregado a todos los miembros de la cofradía.

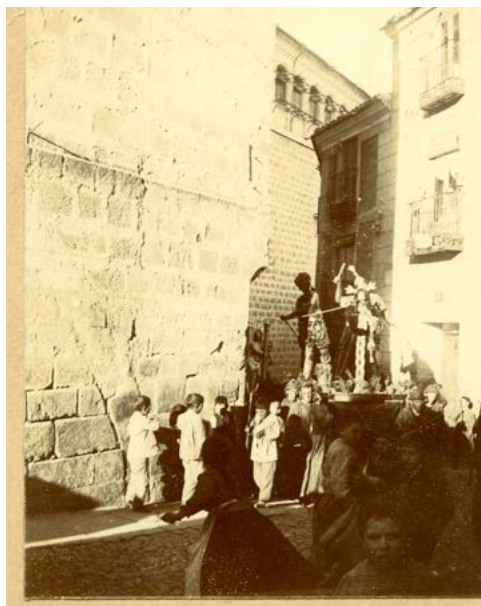
35. Archivo Convento de Santa Clara (A.C.S.C). *Libro de Cuentas de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Humildad*. f. 7R a 9R. Un futuro artículo pondrá de manifiesto mayor información acerca de estos pasos, intervención de escultores, arreglos, nuevos ornamentos, etc. Aunque para hacerse una idea básica de la composición de estos hay que acudir a RAMÍREZ, R. (1919). "Una procesión ya olvidada". *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 2 (pp. 57-60).

36. RAMÍREZ, R. (2002). *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo: Diputación provincial de Toledo, pp. 400-407.

37. RAMÓN, S. (1851), ob. cit., p. 178.

El primero tiene que ver con la destrucción del patrimonio de la Cofradía de la Humildad. Esta tenía su sede en san Juan de los Reyes, convento que fue arrasado por las tropas francesas que se instalaron en él en 1808³⁸. De forma indirecta, la llegada de los soldados afectó también al patrimonio de la Cofradía de la Vera Cruz, ya que estos se trasladaron del convento del Carmen, sede de esta agrupación, a la iglesia de la Magdalena con el fin de evitar el furor francés. Allí se conservaron hasta que dada la cercanía del templo al Alcázar sucumbieron en los bombardeos de la Guerra Civil³⁹.

A estos pasos hay que añadir los que se han conocido a través de diferentes imágenes del primer cuarto del siglo XX, pertenecientes a la colección Luis Alba, Casa Rodríguez y Pedro Román⁴⁰. Todas ellas corresponden casi con total seguridad a la procesión de la Vera Cruz, algunas porque son realizadas en la iglesia de la Magdalena y otras porque están insertadas en el mismo cortejo. En el interior del citado templo se identifican las siguientes instantáneas: una *Oración en el Huerto* formada por Jesús y el Ángel, no se



3. Jesús camino del Calvario, Desconocido, Siglo XVII, Desaparecido. Archivo Diputación de Toledo, Colección Pedro Román.

38. A pesar de que en un principio se pensaba que las esculturas se habían perdido por completo, se cree que la imagen titular se salvó, estando hoy al culto en la iglesia del Salvador, templo filial de santo Tomás, parroquia de la que depende el convento de san Juan de los Reyes, por lo que no hay que desestimar que las imágenes fueran trasladadas antes de la llegada de los soldados a estos templos. Confirma esta hipótesis la comparación entre la imagen del grabado que Eugenio López Durango efectúa en 1746 para dicha hermandad, en el que la similitud de las dos imágenes es más que convincente.

39. RAMÍREZ, R. (2002), ob. cit., pp. 397- 411.

40. Se tiene la certeza de que estas fotografías se corresponden con pasos de Semana Santa dado que las esculturas están dispuestas sobre andas y, debido a que las instantáneas se han realizado el día de Jueves Santo, como desvela el hecho de que las hornacinas de los retablos se encuentran tapadas por una tela, motivo propio de este día. El resto son evidentes puesto que forman parte de una procesión.



4. Encuentro en la Calle de la Amargura, Desconocido, Siglo XVIII, Desaparecido. Archivo Diputación de Toledo, Colección Pedro Román.

sabe si pueden ser parte salvada del antiguo paso de la Humildad o que la Vera Cruz recuperara esta escena. En otras andas aparece una *Calvario* con Jesús crucificado entre la Virgen y san Juan. Más interesante es la escena de los *Azotes*, en él se advierte a un sayón que levanta su brazo para emprender un golpe contra la espalda de Cristo, quien aparece maniatado a su izquierda a una columna baja (Fig. 1). Esta escultura sí es de una calidad mayor, destacando ese pronunciamiento del cuerpo hacia delante que se asemeja a las imágenes levantinas, y más concretamente a las del círculo de Salzillo, como puede verse en su obra de Jumilla. Aunque evidentemente no es obra de Salzillo, bien pudiera ser de su discípulo Juan Porcel, quién trabajó en la Corte y pudo haber acabado sus días en Toledo⁴¹. Esta teoría se ve acentuada por la presencia de una escultura del insigne escultor murciano en el convento del Carmen, un san José que actualmente está en la parroquia de san Nicolás, a lo que hay que añadir que posiblemente este paso provenga de dicho convento, por lo que la presencia de Salzillo en la sede de la Vera Cruz está corroborada. A la posible mano de Porcel se le puede añadir otro aspecto que radica ya no solo en el sayón de esta instantánea sino también en otros que forman diversos grupos. Al ver los soldados que el escultor dejó para los Californios de Cartagena se puede establecer un cierto parangón entre los modelos de

41. BELDA, C. & HERNÁNDEZ, E. (2006). *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia: Monografías regionales, pp. 417.

ambas ciudades a través del movimiento exagerado del cuerpo, de la indumentaria, concretamente del casco, y sobre todo, del rostro. Existe en la iglesia del Salvador una escultura de Jesús atado a la columna que con casi toda certeza es la misma, aunque se encuentra muy restaurada, algo que puede deberse a que quedó en muy mal estado tras los daños que sufrió en el templo de la Magdalena. Tampoco queda muy clara su presencia y el motivo de que se encuentre en el Salvador, donde también se conserva el Cristo de la Humildad salvado de los franceses.

Dentro de las fotografías de santas Justa y Rufina, sede de la Cofradía de la Soledad, se conserva la estampa del *Sepulcro* donde los santos varones trasladan el cuerpo yacente que se ubica en el interior de una urna de madera y cristal ricamente trabajada. Arimatea y Nicodemo deben ser del mismo artífice que los del paso conservado del *Descendimiento*, ya que son idénticos, por lo que hay que pensar que dicho maestro realizó dos parejas de santos varones, dado que desfilaron en la misma procesión y era imposible el cambio de una escena a otra (Fig. 2).

En cuanto a las fotografías de la procesión hay que señalar la presencia del grupo de la *Santa Cena* y del traslado del *Santo Sepulcro*, ya comentada, y que aparece reflejado en el mismo punto del recorrido. Como ya se ha enunciado estas instantáneas muestran la configuración de pasos que antes no se conocían. En una de ellas se puede advertir a *Jesús camino del Calvario*, que también fue plasmado para la revista *Blanco y Negro*. Esta está configurada por una imagen de vestir de Cristo con pelo natural y potencias. Sus manos están atadas al frente, mientras que un soldado tira de él mediante una cuerda que lleva rodeándole el cuello, al mismo tiempo, el otro sayón alza su mano para golpearle con una especie de porra (Fig. 3).

A diferencia de hoy, Toledo contaba con un gran número de pasos de misterio, de entre ellos son relevantes el de la *Oración en el Huerto* de la Humildad que contaba con nueve figuras, la Santa Cena con todos los apóstoles más Jesús, y otros dos que conocemos perfectamente gracias a dos fotografías, la *Calle de la Amargura* y la *Elevación de la Cruz*, sendos conjuntos de la Vera Cruz. En el primero de ellos se advierten cinco sayones: uno golpea a Cristo; otro lleva los utensilios de la crucifixión; uno más recoge la cruz por detrás, la presencia de casco imposibilita que sea el Cirineo; al frente uno hace sonar un cuerno mientras que a su izquierda aparece uno tirando de una cuerda, una imagen muy semejante al sayón que formaba parte del paso de los *Azotes*; la Verónica que se encuentra de espaldas y Jesús, que aunque no se ve debe portar la cruz, completan la escena. Al frente de este grupo de siete figuras aparece a menor escala un

Niño triunfante portando un banderín, tal vez eco de aquellos “pasos” de gallardetes, tan característicos del mundo levantino, y que muy bien pudieron materializarse en el ámbito toledano (Fig. 4). Junto a esta composición sobresale la *Elevación de la Cruz* del que se conservan dos instantáneas. En la primera se puede ver el transcurrir de la procesión con tres pasos portados todos a hombros (Fig. 5). En primer término Jesús, ya en la cruz, está siendo alzado por cuatro sayones, seguidamente otro paso muestra a Cristo entre los dos ladrones, mientras que Longinos empuña su lanza y la clava en el costado de Jesús. Detrás otros dos pasos, del que solo se puede identificar el último, el famoso *Cristo de las Aguas*, por lo que se asegura que estamos ante la procesión del Jueves Santo de la Vera-Cruz. La segunda instantánea, más nítida que la anterior, deja ver el paso de la *Elevación de la Cruz*, compuesto por cinco sayones, los dos ladrones y Jesús, es decir, aquellos dos pasos de la primera fotografía, ahora unidos en uno solo, pero con la diferencia de que Longinos no aparece y sí se puede verse al frente del paso a Moisés, que con su mano derecha sostiene la serpiente de bronce y con la izquierda las tablas de la ley, una evocación del Antiguo Testamento bastante inusual en imaginería (Fig. 6). Con ella se cumplen las palabras que Jesús dirigió a Nicodemo: “Y como Moisés levantó a la serpiente en el desierto, así es necesario que el Hijo del Hombre sea levantado, para que todo aquel que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna”⁴². Sobre esas andas van tres crucificados y seis esculturas más a sus pies, que sumadas a los conjuntos ya abordados, reflejan unas procesiones de gran barroquismo, repletas de escenas colmadas de imágenes, de acciones teatrales perfectamente ensambladas y de un gran mérito artístico, del que no se pueden apuntar muchos nombres, salvo la presencia de Mariano Salvatierra en algunos aderezos para la cofradía de la Humildad.

En conclusión, las procesiones actuales de Toledo no son las mismas que las que se podían ver previas a la Guerra Civil. Estas se alejaban de la sobriedad actual, como ha quedado demostrado con esos ricos conjuntos más propios del sur peninsular, a los que hay que sumar la presencia de tronos más logrados y de carrozas de clara inspiración civil⁴³. Sin embargo, hoy desfilan en su mayoría pasos individuales, sobre pequeñas andas, sin acción ni movimiento, con una gran carga de seriedad castellana que se hace patente en una imaginería de escasa valía artística. Esto deriva del auge

42. Jn 3, 14-15.

43. En el Archivo de la Imagen de Castilla La Mancha puede verse una carroza de Semana Santa que deriva de esas ideas cortesanas tan propias de la Corte.



5. Elevación de la Cruz, Desconocido,
Siglo XVIII, Desaparecido,
Archivo Toledo Olvidado.

de nuevas cofradías que han ido incorporando esculturas de los templos que no están ideadas para salir en procesión. Por otro lado, el excesivo uso de crucificados y la única recuperación del paso del *Cristo de la Humildad* ligado a la refundación de la Cofradía, ocasiona la ausencia narrativa de la Pasión, perdiéndose el sentido de catequesis que tenían anteriormente las procesiones de la ciudad. En último lugar, hay que mencionar la nueva corriente de imagerie andaluza que se empieza a imponer en la ciudad, por ejemplo en el modo de vestir de algunas imágenes marianas, en la forma de portar los tronos o en el modo de discurrir de las procesiones⁴⁴.

Por todos estos motivos, la Semana Santa de Toledo difiere de la de otras épocas, donde la cercanía con la Corte le otorgaba ese papel de mezclanza, de fusión de criterios y de modas, de estilos castellanos y levantinos. Las actuales procesiones guardan una configuración que aprovecha la tramoya de la ciudad para crear unos desfiles sobrios y solitarios. Con un encanto especial otorgado por ese marco, elemento que le ha dado esa distinción de fiesta de interés internacional.

No solo los inventarios o las fotografías rescatadas van a servir para valorar la imagerie de la Semana Santa, y concretamente, la espectacularidad de sus pasos.

44. Con respecto al modo de llevar el trono con costaleros, este método ya se empleó poco después de la Guerra Civil, como se puede apreciar en una fotografía del Archivo de la Imagen de Castilla La Mancha donde el trono de los ex cautivos es portado de esa manera.



6. Elevación de la Cruz, Desconocido, Siglo XVIII, Desaparecido. Archivo Diputación de Toledo, Colección Pedro Román.

Los viajeros del siglo XVIII dejaron también sus improntas sobre las procesiones de la ciudad, por ejemplo en el *Semanario Pintoresco Español* se puede apreciar cómo en sus escritos se desprende una idea de una Semana Santa diferente a la actual, más parecida a la de los fastos sevillanos o levantinos que a la sobriedad castellana:

“...figuradas sus escenas por los grupos de esculturas llamadas pasos, que son llevados en las mismas procesiones, no cediendo en nada las obras de esta clase, que existen en Toledo, a las ponderadas Sevilla, Valencia y Madrid”⁴⁵.

La revista satírica *Fray Gerundio* también dejó su particular visión de las procesiones, donde reflexionó acerca de la pomposidad de los desfiles de la ciudad, en torno a la representación de las escenas sagradas. De ella se desprende como las representaciones de los misterios tenían un componente muy alejado de la prudencia que demanda la publicación:

45. LÓPEZ-GUADALUPE, J.J. (2008). *Toledo en el Semanario Pintoresco Español*. Toledo: Consorcio de Toledo, pp. 101-109.

“¿Por qué no se han de hacer con más pompa y con más decoro y circunspección en la España católica las funciones sagradas y la representación de los más augustos misterios de nuestra religión? ¡Así hablan después de la religiosidad española los extranjeros que por acaso lo ven!”⁴⁶.

Por último, no se puede dejar pasar la famosa visita que Bécquer realizó con asiduidad a la Semana Santa a Toledo, donde en comparación con la de Sevilla llegó a indicar que desde su punto de vista, la de Toledo no admite parangón con ninguna otra:

“... aguarda a que el día comience a caer, a que las dentelladas crestas de las balastradas ojivales de la catedral se dibujen oscuras sobre el cielo del crepúsculo, y en la gótica torre suene el toque de oración en la colosal campana cuyo tañido truena y zuma como una voz apocalíptica, y ved esa misma procesión cuando de vuelta al templo cruza por una de las calles características de la ciudad. las sombras envuelven el fondo, el resplandor de las hachas arroja sobre los muros la fantástica silueta con un rumor semejante al del agua que cae y resbala sobre las hojas: las imágenes de las andas se dibujan confusas y semejan gentes vivas que miran y ven con sus ojos de vidrio causando la impresión de algo que, semejante a la visión del sueño, flota entre el mundo real y el imaginario: el Cristo del Descendimiento se balancea suspendido en el aire, las ropas de los que la bajan se agitan al soplo del viento: la ilusión es completa no se trata ya del arte puro que se eleva a las regiones de la estética y del idealismo, sino de otra cosa que va a herir profundamente las fibras de la multitud, y a buscar en ellas la vibración del sentimiento con medios apropiados en genialidad y en carácter”⁴⁷.

46. MORENO, J. B. (1842, 30 de Marzo). “La Semana Santa de Toledo”. *Fr. Gerundio*, pp. 209 - 232.

47. BÉCQUER, G.A. (1869, 28 de Marzo). “La Semana Santa en Toledo”. *El Museo Universal*, pp. 98 - 99.

ANTONIO RIUDAVETS LLEDÓ, UN ARTISTA DEL SIGLO XIX

Sergio Lledó Mas

Museo de la Semana Santa de Crevillent

Tratar de descubrir la vida y obra de Antonio Riudavets Lledó, es intentar mostrar la figura de uno de los artistas más relevantes del S.XIX en la provincia de Alicante.

Un artista que aunque destacó fundamentalmente como imaginero (realizó diez imágenes o grupos escultóricos para la Semana Santa crevillentina), supo trabajar en diferentes aspectos artísticos, destacando como pintor retratista así como restaurador y como uno de los primeros fotógrafos de estudio de la provincia de Alicante.

También habría que destacar, la labor del Museo de la Semana Santa de Crevillent, no solo como institución que intenta promocionar y divulgar la Semana Santa Crevillentina, sino como ente que salvaguarda y conserva la historia de artistas como el propio Antonio Riudavets.

Trying to discover the life and work of Antonio Riudavets Lledo, is trying to show the figure of one of the most important artists of the nineteenth century in the province of Alicante.

An artist who even noted primarily as sculptor (he made ten pictures or sculptures for Easter crevillentina), I knew working in different artistic aspects, highlighting as a portrait painter and restorer and as one of the first photographers to study in the province of Alicante.

We should also highlight the work of the Holy Week Museum of Crevillent, not only as an institution that tries to promote and disseminate the Easter Crevillentina, but as an entity that safeguards and preserves the history of artists such as Antonio himself Riudavets.

INTRODUCCIÓN

Sin lugar a duda, la personalidad artística de Antonio Riudavets, probablemente uno de los grandes imagineros alicantinos, no ha sido todavía estudiada con el detenimiento que se merece. Mucho menos, se han dado a conocer su formación e inspiración estética y tampoco existe una obra documental donde quede constancia su producción con arreglo a un criterio científico. Su figura no ha trascendido, los límites geográficos en que se conservan sus imágenes y solamente es conocido su nombre por la vinculación con la Semana Santa crevillentina. Por lo que es casi una obligación, desde el Museo de la Semana Santa de Crevillent hacer justicia a este gran artista alicantino¹.

En el mundo del arte hay una frase tópica que dice “El artista es producto de la Sociedad de su tiempo, sociedad que influye, en mayor o menor medida, en la producción del artista y este al mismo tiempo, refleja de manera subjetiva la sociedad en la que vive”².

Antonio Riudavets, es un claro ejemplo de ese fenómeno que podríamos denominar “un artista reflejo de una época”. Riudavets nace en Mahón (1813) y fallece en San Juan de Alicante (1897). Su trayectoria se enmarca en pleno S.XIX, sufriendo las consecuencias económicas que provocaron sus continuos traslados de ciudad en ciudad, incluso un breve periplo transoceánico que le llevaron a emigrar a Uruguay.

Pero junto a la crisis económica, que le llevó durante toda su vida a buscar encargo tras encargo, Riudavets sufre en el ámbito artístico, el eclecticismo de un siglo donde se dan cita desde neoclásicos, románticos, impresionistas hasta continuadores de la estética barroca.

La obra de Antonio Riudavets, aunque nacido en la capital de Menorca; desarrollo la mayor parte de su obra en la provincia de Alicante, podemos analizarla dentro del contexto del neoclasicismo imperante en la época junto a la continuación de elementos salzillescos de la centuria anterior que dejaron una gran huella en los escultores levantinos del siglo XIX.

Analizar la obra de Antonio Riudavets, es tratar la producción de uno de los principales artífices del apogeo de la Semana Santa en la provincia de Alicante, Riudavets fue el principal imaginero del levante español del siglo XIX y fue uno de los protago-

1. SANCHEZ MORENO, J. (1983). *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia: Editora Regional de Murcia

2. TRELIS MARTÍ, J. & SATORRE PÉREZ, A. (2006). “El Museo Benlliure de Crevillent: Història i fons”. *La Rella*, n° 19 (pp. 101-126).

nistas de que la Semana Santa tomara cuerpo en localidades como Crevillent, Elche, Alicante, Novelda, Jumilla...

Las referencias sobre la formación académica del artista son escasas, indicando quizás una escasa formación académica que supo suplir con su predisposición autodidáctica. Aunque se dedicó a diversas facetas artísticas, destacó como pintor, decorador, fotógrafo, restaurador, pero donde realmente dejó su huella fue en la imaginería religiosa.

ANTONIO RIUDAVETS, ESCULTOR

Como escultor, trabaja casi exclusivamente la temática religiosa (procesional y no procesional). Su obra es el resultado de un cruce de influencias y estilos. Sin lugar a duda la influencia salzillesca en la escultura levantina procesional del S XIX, fue casi dominante, no solo por la repercusión del gran maestro murciano sino también porque era lo demandado en la época. A pesar de esa influencia del barroco, Riudavets no profundiza en los aspectos dramáticos pasionales y solo en alguna rara excepción como en el grupo escultórico del Cristo de la Caída de Crevillent, podemos observar el predominio del dramatismo en la imagen de Jesús, ya que la mayor parte de su producción destaca por el tratamiento de una belleza idealizada y conceptos naturalistas.

Destacan las obras talladas para la Semana Santa de Crevillent (Declarada de Interés Turístico Internacional) y que a diferencia de otros lugares y gracias a las distintas familias crevillentinas pudieron conservarse y en la actualidad participan en la celebración pasional crevillentina.

- Ecce Homo (1866. Desaparecido durante la Guerra Civil). El grupo estaba formado por las imágenes de Jesús y Poncio Pilatos, ambas asomadas a un pequeño balcón, lo que le ha dado a la cofradía el nombre popular del Pas del Balcó (actualmente la Cofradía participa con un grupo escultórico formado por las imágenes de Jesús, Pilatos, Soldado Romano y esclavo, que fueron talladas en 1941, por el reconocido escultor catalán Antonio Parera Saurina). Del antiguo paso de Riudavets, se salvaron las manos y el birrete de Poncio Pilatos, así como la corona y la capa que portaba Jesús. Todo ello está expuesto en la actualidad en el Museo de la Semana Santa de Crevillent.

- Beso de Judas o Prendimiento (1868). Grupo formado por las imágenes de Jesús, Judas, san Pedro, Malco, soldado romano y un judío. En este grupo encontramos la clara influencia salzillesca en la obra Riudavets, realizando una copia del grupo tallado



1. Museo Semana Santa de Crevillent. Foto: Sergio Lledó.

por el maestro del XVIII para la Semana Santa de Murcia, con la diferencia que Riudavets añade un sayón al grupo tallado por Salzillo.

- Negación de san Pedro (1868). San Pedro, criada, soldado romano y el gallo.
- La Flagelación (1869). Jesús atado a la columna y tres sayones azotándole. También inspirado en el grupo de los Azotes, tallado por Salzillo para Hellín y que desapareció durante la Guerra Civil.

- Oración en el Huerto (1870). Jesús, Ángel, Santiago, san Juan, san Pedro y un angelito con el cáliz.

- San Juan de la Palma (1871).

- El Lavatorio (1874). Jesús, san Pedro y un ángel (la figura del ángel es posterior y probablemente no sea obra de Riudavets). Inspirado claramente en el Lavatorio tallado por Salzillo para la vecina ciudad de Orihuela, donde Jesús de rodillas lava los pies a san Pedro, aunque en este caso al grupo se le añade un angelito que parece asistir a Jesús en el hecho de lavar los pies a sus discípulos.

- Magdalena (Segunda Mitad del S. XIX). Atribuida a Riudavets, la imagen participaba junto al Stmo. Cristo de la Victoria obra de Joan Flotats, siendo substituida por la actual imagen de María Magdalena tallada por el escultor valenciano Mariano Benlliure en 1945.

- Stmo Cristo de la Caída (1884). El grupo lo forman las imágenes de Jesús Caído con la Cruz auestas, Simón el Cirineo y Sayón.

- Verónica (Segunda Mitad del XIX). Substituida posteriormente por una talla del escultor andaluz Carlos Monteverde (1955). La imagen se encuentra actualmente ex-

puesta en el Museo de la Semana Santa de Crevillent y destaca en la parte trasera por el mecanismo de movimiento descubierto por el restaurador ilicitano José Vicente Bonete, “sistema de movimiento que la imagen poseía para realizar el tradicional Encuentro. Este a base de un sistema de rodillos hacia simular el movimiento de los brazos simbolizando la tradición en la que la Verónica enjuga el Rostro del Señor. Estas piezas típicas en el Barroco Español impregnaban de un patetismo singular la devoción de un pueblo.

- San Pascual Bailón (1882), imagen que se encuentra en la ermita que el santo dispone en la sierra crevillentina.

Para la Ciudad de Alicante llevó a cabo la antigua Santa Cena (1851), la Sentencia (1853. Desaparecido Guerra Civil), Grupo de la Santa Cruz (1853. Desaparecido Guerra Civil) y la imagen de san Rafael (1851. Concatedral de San Nicolás), así como una Virgen de los Ángeles con destino al Asilo de la Partida de los Ángeles (1888), la cual desconocemos su paradero.

Para la Semana Santa alicantina, habría que reseñar, la historia de la Cofradía de la Santa Cena, ya que atribuida históricamente como obra de Francisco Salzillo, unas recientes investigaciones del historiador alicantino Joaquín Sáez Vidal han dado a conocer que el grupo fue tallado por Antonio Riudavets.

Para Orihuela, Riudavets realizó una importante reforma del Grupo de Nuestra Señora de los Dolores (1872. Destruído durante la Guerra Civil) y las de la Andas de la Virgen de Monserrate.

Riudavets transformaría por completo el grupo escultórico, substituyendo rostros y manos de todas las imágenes por otras nuevas de madera, exceptuando la imagen de Cristo Muerto.

Gracias a una descripción del cura párroco de Santiago, José Hernández, podemos conocer los detalles de cuando fue trasladada la imagen de Ntra. Sra. de los Dolores a



2. Ecce Homo de Crevillent. Antonio Riudavets. Destruído Guerra Civil. 1866.

su templo, tras ser reformada, para su bendición que corrió a cargo del propio sacerdote de Santiago.

“Habiéndose terminado toda la reforma comprendida con el paso por parte del escultor y dado por el mismo al correspondiente aviso se comunicó tan pronta nueva. Sin perder tiempo a S. E. I. por el párroco que suscribe; el cual después de haber escuchado de los labios del prelado la satisfacción que le causaban esta mejora obtuvo la honra de ser autorizado unánime para bendecir las imágenes.

Y con el fin, pues de que el acto se revistiese de alguna solemnidad un repique de campanas lo anunció al pueblo y al clero anticipadamente. Muchos del primero ya se habían presentado antes, acompañados de algunos músicos en las puertas del escultor empezando con música la salida del paso. Al segundo se le invito oportunamente. Eran las tres de la tarde del día trece de Marzo y con repetidos toques de campanas al punto de las tres y media de la tarde, en medio de vivas entusiastas, y de acordes músicos se verifico la vuelta del paso a la parroquia. Al entrar en ella sonó el órgano y campanas interiores mientras se colocó en el altar que todos los años se prepara para la novena a las puertas del coro en la parte del Evangelio”³.

Posteriormente recibiría el encargo de la mejora de las andas del paso, que consistiría en pintarlas de nuevo, dorar y poner talla.

Para la Semana Santa de Elche, Riudavets llevó a cabo varias imágenes o grupos escultóricos (destruidas todas ellas en la Guerra Civil).

- La Oración en el Huerto (1854-1858)
- Ecce Homo (Cristo anónimo, 1859. Pilatos y guardia romano de Antonio Riudavets)
- Flagelación (Cristo anónimo, sayones Antonio Riudavets)
- Santo Sepulcro (Mediados S. XIX. Imagen y urna)
- Descendimiento (1860.)
- La Caída (1864. Simón el Cirineo y sayón. Atribuido a Riudavets, no podemos documentarlo)
- La Negación de san Pedro (1865. Atribuido a Riudavets, no podemos documentarlo)

3. RUIZ ANGEL, G. & CECILIA ESPINOSA, M. (2003). “La Cofradía de Ntra. Sra. de los Dolores durante el S. XIX, el escultor Antonio Riudavets y la reforma del paso”. *75 Aniversario: Mayordomía Ntra. Sra. de los Dolores*. Orihuela.

También para la ciudad ilicitana, Riudavets talló la imagen de san Pedro Apóstol, (hasta el momento se desconocía la autoría de esta imagen) que se encuentra en la Basílica de Santa María, representada como fundador y cabeza de la Iglesia. Imagen de vestir, probablemente la imagen portaría la tiara papal, ya que en el lateral de la cabeza de san Pedro se encuentran unas marcas que parecen indicar este hecho. En la actualidad la imagen no se encuentra expuesta al culto público y solo en la festividad de san Pedro, la imagen recibe culto.

También para la localidad alicantina de Novelda realizó las imágenes:

- Virgen de la Soledad (1860)

Imagen que representa a María sola con los pecados del mundo tras la desaparición del redentor, bajo la iconografía clásica de Virgen de vestir, con tocado y manto negro y con un rostrillo simple, muestra una Virgen de duras facciones, de ojos penetrantes y nariz recta con boca entreabierta, la mirada expresa el dolor de madre y busca la compasión y misericordia del Padre.

La fuerza de la escena radica sobre todo en las manos, de exquisita y delicada ejecución, unas manos juntas con los dedos entrelazados a la altura del pecho en actitud orante y suplicante, refuerzan la actitud de dolor, un dolor contenido y reservado, un dolor sin estridencias.

También destacar la riqueza del manto, un manto de luto, realizado en terciopelo negro y bordado finamente en oro formando una rica cenefa con motivos florales.

Actualmente la imagen participa en la Semana Santa de Novelda, en la Procesión del Silencio (Jueves Santo) y en la Procesión del Santo Entierro (Viernes Santo).

- Grupo de los Azotes (1881. Destruído Guerra Civil)

- María Magdalena (1881). Readaptado posteriormente por el escultor Juan Martínez Mateix como santa Mujer Verónica

- San Pedro (1856. Destruído Guerra Civil)

- Santísimo Cristo del Consuelo (1859. Destruído Guerra Civil)

También talló el Monumento del Santísimo Sacramento (1857. Desaparecido Guerra Civil).

Para la ciudad de Jumilla (Murcia), la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno con la Cruz (1852. Destruída Guerra Civil).

“Día veinte y dos de marzo de 1852. Antonio Pérez, ordinario de Alicante, trajo desde dicha ciudad a esta Villa, la Hermosa Efigie de JESÚS NAZARENO con la

CRUZ A CUESTAS; sin interesar nada por su conducción. Echa por el Acreditado Escultor y Retratista DON ANTONIO RIUDAVENT, Residente en dicha ciudad, la que saco del grande Cajón en donde venía en la Casa de la fábrica, morada del Señor Cura Párroco de Santiago, el que ha costeado a espensas suias, como también los vestidos y andas chapadas de caova, con el fin de poner a el culto y veneración de los fieles en dicha Parroquia de su cargo...”

También gracias a las investigaciones de D. Vicente Canicio Canicio, se conoce que el propio Riudavets realizó la restauración de la imagen del Santo Sepulcro y la dirección y pintado del Monumento al Santo Sacramento.

Dentro de la propia labor escultórica, podríamos incluir sus trabajos como restaurador y dorador; es frecuente que dentro del mundo del arte, el artista diversifique sus trabajos y junto a la realización de tallas e imágenes para las cofradías e iglesias de la provincia, Riudavets complementa su labor artística, restaurando imágenes de las mismas cofradías e iglesias.

Destacar, la intervención realizada en la imagen de santa Águeda de Catral. En 1859, el artista es el encargado de reparar de santa Águeda y dos Ángeles, además de corlar y pintar las andas, recibiendo 1300 reales por ello. La imagen desapareció durante la Guerra Civil y fue substituida por la actual tallada por el escultor valenciano Carmelo Vicent.

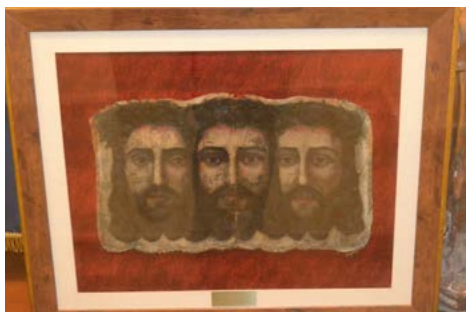
Riudavets, también es el encargado de reparar la imagen de Cristo Yacente, perteneciente a la cofradía del Santo Sepulcro de la misma ciudad alicantina.

ANTONIO RIUDAVETS, PINTOR

Una de las facetas más importantes de Antonio Riudavets fue la de pintor, destacó sobre todo como pintor retratista, realizando retratos a diversos personajes de la época.



3. San Pedro Apóstol de Elche.
Antonio Riudavets. Basílica de Santa
María De Elche. Mediados S.XX. Foto:
Sergio Lledó



4. Lienzo de la Santa Faz. Antonio Riudavets. Museo Semana Santa de Crevillent. Segunda Mitad S. XIX. Foto: Sergio Lledó.

En un anuncio insertado en el interior del Cristo de la Caída de Crevillent, se puede leer:

“BELLAS ARTES. EL ARTISTA, ESCULTOR Y PINTOR ANTONIO RIUDAVETS Y LLEDÓ. Conocido por sus obras en esta capital y su provincia, como la de Murcia y Cartagena, vuelve a establecerse de nuevo en la calle de Santo Tomas, nº 9.

Tiene el honor de ofrecer sus servicios a las personas que quieran ocuparle, bien sea en retratos al óleo de parecido perfecto en cuadros para iglesias y salones.

Realiza retratos de fotografía de todo tamaños, saca todo el parecido en tamaño natural de las fotografías por diminutas que sean y las retoca en negro con toda perfección...”

La primera obra pictórica conocida de Riudavets, se trata de un retrato de juventud al constructor de embarcaciones mahonés D. José Tuduri de la Torre.

D. José Tuduri de la Torre, fue un reconocido constructor de embarcaciones, que se le conoce por la construcción del barco que la ciudad de Mahón obsequió a S.M. la reina doña Isabel II con motivo de la visita realizada a la ciudad mallorquina para llevar a cabo la inauguración de la fortaleza construida en La Mola que lleva precisamente su nombre.

Entre sus obras más importantes resaltar, el retrato al Gobernador Civil de Alicante D. Trino González de Quijano (1854), el retrato de Mariano de Lacy y el retrato de Domingo Grifoll (1861) que se encuentran en el ayuntamiento de Orihuela, en el Palacio Rubalcava de Orihuela, el retrato de D. Francisco Santa Cruz Pacheco (1863), el retrato de D. Clemente de la Llave (1831), realizado sobre marfil y que se encuentra en el MUBAG de Alicante, o el retrato de Isabel II que se encuentra expuesto en el Archivo Catedral de Orihuela, también realiza la decoración del Teatro Principal de Alicante y del Teatro de Alcoy, así como del antiguo Teatro de la Corredera de Orihuela, donde pintó unos medallones con los retratos de grandes literatos españoles como Calderón

de la Barca, Lope de Vega, Cervantes o Moratín⁴.

En Crevillent, también se encuentran varios retratos de personajes crevillentinos como de los de Ramón Mas Quesada, Francisco Gallardo Gómez o Dña. Teresa Gallardo Lledó. Pero sobre todo, destacar el lienzo descubierto recientemente que representa la Santa Faz de Cristo y que portaba la imagen de la Verónica tallada por Riudavets, una obra que puede contemplarse en el Museo de la Semana Santa de Crevillent.

ANTONIO RIUDAVETS, FOTÓGRAFO

Aunque su labor como fotógrafo es prácticamente desconocida, habría que darle una vital importancia, Antonio Riudavets puede considerarse uno de los primeros fotógrafos de estudio de la Comunidad Valenciana.

En 1860, dispone de estudio fotográfico en Orihuela, que trasladaría posteriormente a Alicante (tanto en la calle Navas como en la calle Princesa).

Su faceta fotográfica aparece documentada en libros como *La Historia de la Fotografía en España: desde sus orígenes hasta 1900*, de Lee Fontanella, una de las obras cumbres de la historiografía fotográfica o *La Comunidad Valenciana en Blanco y Negro*.

En el S. XIX, con la aparición del papel y fundamentalmente la carta de visita inventada por Disdéri, la fotografía de retrato, que estaba reservada a una determinada clase social debido a su alto precio, consiguió el favor del público, independientemente



5. Fotografías Riudavets. Colección Museo Semana Santa de Crevillent. Segunda Mitad. S. XIX.

4. LLEDÓ MAS, S. (2009). "Antonio Riudavets Lledó, el escultor de la Semana Santa Crevillentina en el S. XIX". *Semana Santa Crevillent* (pp. 198-205).

de su nivel social, lo que supuso que la fotografía se familiarizara con todas las clases sociales.

Habría que destacar el sello utilizado por el artista, utilizando elementos que representan las Bellas Artes, un dibujo de un medallón franqueado por dos mujeres, rodeado de diversos elementos característicos de los tres oficios del artista Riudavets, Pintor, Escultor y Fotógrafo.

RIUDAVETS Y EL MUSEO DE LA SEMANA SANTA DE CREVILLENT

En el año 2005, Crevillent inauguró su Museo de la Semana Santa, un museo fruto de la colaboración de tres entidades crevillentinas, el ayuntamiento de Crevillent, Cooperativa Eléctrica san Francisco de Asís y la propia Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent.

Un Museo diferente y especial, ya que a través de sus cuatro plantas, el visitante puede admirar cronológicamente la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. Un Museo, que implica que durante todos los días del año, se puedan vivir las sensaciones que los crevillentinos vivimos durante la Semana de Pasión, no solo contemplar el arte que rodea a nuestra Semana Mayor (imaginería, bordados, orfebrería...), sino que a través de su programación cultural, el museo es un ente vivo y dinámico durante todo el año.

Y es un Museo diferente, gracias a su acertada configuración, que lo hace distinto al resto de museos de este género, puesto que el Museo crevillentino dispone de cuatro plantas, con los espacios centrales abiertos, lo que permite contemplar las obras de arte desde diferentes puntos de vista, gracias a las balconadas que rodean las cuatro plantas, integrando al visitante en el ambiente creado.

En el Museo crevillentino, podemos contemplar 24 de los 32 pasos procesionales de la Semana Santa Crevillentina, obras de arte realizadas por artistas de la talla de Mariano Benlliure, García Talens, Carmelo Vicent, Antonio Parera o el propio Antonio Riudavets, entre otros artistas, todo ello junto a orfebrería, bordados, cartelería, pintura religiosa, fotografías...

Todo ello rodeado de unas modernas instalaciones audiovisuales, que provoca que el visitante sienta el ambiente pasional que cualquier crevillentino experimenta cada Semana de Pasión. El pasado año, el Museo de la Semana Santa de Crevillent, recibió alrededor de 13.000 visitantes, un importante número de visitas, que lo ha convertido en el principal destino turístico de la localidad.



6. Museo Semana Santa de Crevillent. Antonio Riudavets Lledó. Foto: Sergio Lledó.

Y es un Museo distinto, porque a lo largo de todo el año, el museo celebra diferentes actividades que acercan el público a la Semana Santa Crevillentina, lo que provoca que sea un ente vivo y dinámico, durante el año se llevan a cabo actividades como conferencias, exposiciones, talleres infantiles, cine-fórum...

Pero la creación del museo crevillentino, ha motivado que las obras de arte estén conservadas idóneamente siguiendo criterios museísticos actuales, pero también ha permitido que investigadores interesados en distintos aspectos del arte e historia pasional tengan un lugar idóneo para este tipo de investigaciones.

Y es ahí, donde el museo crevillentino, se ha convertido en un verdadero referente, el Museo es un verdadero centro de investigación y conservación de documentos, a través del Museo de la Semana Santa, podemos conocer por ejemplo todo lo publicado sobre el artista Antonio Riudavets, el Museo conserva fotografías del propio autor, hemeroteca, obras de arte..., todo aquello que permite profundizar en la vida y obra de un artista olvidado, pero de gran importancia para el esplendor de la Semana Santa en la provincia alicantina.

JOSÉ CAPUZ: LA VERDAD SIN ADORNOS

Laura Sánchez Rosique
Graduada en Historia del Arte. UNED

Así como Kandinsky quiso vincular la naturaleza plástica del arte directamente con la vida interior del hombre, José Capuz trasladará a su obra religiosa los impulsos emocionales y espirituales que emanan del pensamiento abstracto renovador de las vanguardias, rompiendo el tradicional modo de representación de la escultura religiosa procesional de comienzos del S. XX. Esta rupturista imagería llegaba preñada de conceptos vanguardistas que readaptó al arte sacro de modo magistral. El objetivo de este estudio es enlazar a Cézanne y su “clasicidad moderna” y posterior cubismo con el pensamiento de Capuz, donde la meditación y la reflexión interior serán el resultado de una simbiosis representativa donde las imágenes se simplifican poéticamente en lo que se ha venido a llamar por Mario de Micheli “platonismo cubista”.

Palabras clave: José Capuz, vanguardia, Cézanne, imagería, arte.

As well as Kandinsky wanted to link the plastic nature of the art directly to the inner life of man, José Capuz moved to his religious work emotional and spiritual impulses emanating from renewal abstract the avant-garde thought, breaking the traditional mode of representation of religious sculpture processional at the beginning of the 20th century. This groundbreaking imagery was pregnant of avant-garde concepts readapted sacred art of master mode. The objective of this study is to link to Cezanne and his “modern classical” and later Cubism with the thought of Hood, where meditation and inner reflection will be the result of a representative symbiosis where images are simplified poetically in what has been called “Cubist Platonism” by Mario de Micheli.

Keywords: José Capuz, vanguard, Cézanne, imagery, art.

Si la obra de un artista nos habla de un paréntesis temporal en el devenir de la historia del arte, situarnos cincuenta años después del fallecimiento del escultor José Capuz Mamano nos ofrece la privilegiada perspectiva que otorga la distancia, para reflexionar y revisar el legado que nos dejó uno de los escultores más importantes del siglo XX.

Pero para situarnos en el contexto en que Capuz desarrolla su obra, es preciso detenernos en su vida, y con ella en los aspectos que definieron de algún modo su vocación. El punto de partida de esta investigación lo situamos en París, sin duda un destino apasionante donde nuestro escultor viajará tras la muerte de su padre, lo cual le deparará un enriquecedor entorno donde cultivará el germen de lo que ha venido a ser su sello personal.

El arte, en su más extensa expresión fue la herencia con la que José Capuz venía a este mundo un 29 de agosto del año 1884 en tierras valencianas. En el seno de una familia de artistas que se remonta hasta el siglo XVII, trazó el espíritu de un escultor colmado de virtudes plásticas que plasmó tanto en la escultura civil como en la religiosa, si bien esta última es la que le otorgó el reconocimiento que le situó como uno de los grandes de su tiempo.

Su vocación se gestó en un ambiente familiar de absoluta dedicación a las actividades artísticas, no obstante, pronto concluyó su formación en la Academia de san Carlos en Valencia y en el taller paterno para trasladarse a Madrid en 1904. En plena juventud y ansioso de ampliar sus horizontes, con veinte años de edad se instala en la capital ingresando en la Escuela de Bellas Artes de san Fernando, simultaneando estos estudios con el trabajo escultórico, modelado y talla, en el taller del prestigioso escultor Alsina¹.

En su estancia madrileña, recibe la protección del gran maestro Joaquín Sorolla, relación entrañable en cuanto a que ambos procedían de familia valenciana y de gran tradición artística. José Capuz era veinte años más joven que Sorolla y aunque en un principio fue como una especie de protegido, la relación entre ambos pronto se tornó en amistad convirtiéndose así en una de las personas más importantes de su vida, prueba de ello es que Capuz, al igual que Mariano Benlliure, fueron profesores de la hija menor de Sorolla, Elena, que también eligió el oficio de esculpir.

1. ABASCAL FUENTES, J. (1994). "José Capuz Mamano, escultor e imaginero valenciano del siglo XX, homenaje en el centenario de su nacimiento". *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, nº XXI-XXII (pp. 97-115).

Sus primeras obras en la capital del reino pronto sedujeron a sus profesores, lo que propició obtener la tan ansiada pensión para la Academia Española en Roma, que constituía por aquel entonces la meta de cualquier joven artista. Allí le esperaba uno de los centros, junto con París, más importantes de la producción artística. El pasaporte para este nuevo viaje lo obtuvo con su obra *El forjador* (un retrato ejecutado en barro cocido de su sobrino Antonio Muñoz Capuz) con el que obtuvo la beca para encaminarse hacia la Ciudad Eterna.

Trabajar con Antonio Alsina y Manuel Garnelo, ambos pensionados en Roma en el último tercio del siglo XIX, probablemente influiría en su decisión de presentarse al mismo premio en 1906². Es en este momento cuando Capuz comienza a imbuirse de las diversas tendencias artísticas mientras recorría Roma, Florencia y Nápoles.

La estancia romana del escultor se prolongó durante siete años en los cuales se relacionó con la variopinta colonia artística española -entre ellos Benlliure³- cuya existencia, al margen de la creación propiamente dicha, giraba en torno a tres factores fundamentales: formación, promoción y diversión en un foco artístico de amplísima perspectiva.

El ecléctico panorama que halló Capuz en Roma estaba compuesto por una nutrida selección de artistas extranjeros que buscaban una valoración de su arte, un reconocimiento imparcial en la bellísima ciudad de las oportunidades. Ante semejante diversidad estilística dirigió su mirada a los clásicos: con Miguel Ángel meditó la monumentalidad, la fuerza y la potencia gestual; Donatello y Della Robbia le aportaron elegancia y sutilidad que adaptaría al sentir estético actual. La serenidad de la estatuaría clásica que estudiará en este periodo, será un valor que siempre le acompañará en su desarrollo plástico como baluarte de su inconfundible sello personal.

Roma es también la ciudad en la que contraerá matrimonio en 1911 con una hermosa dama romana, Elvira Danieli, que para Capuz fue esposa y musa querida del artista⁴. En 1912, tras fallecer su padre, Capuz viajará a París donde convivió con el catalán José Clará, uno de los máximos exponentes del mediterraneísmo español, y allí conoció a Rodin y a Bourdelle, los dos grandes representantes del impresionismo francés, y a Bartholomé, con quien trabajó unos meses⁵.

2. RODRÍGUEZ SAMANIEGO, C. (2013). *Diàlegs amb l'antiguitat*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 89.

3. VIDAL CORELLA, V. (1969). "El recuerdo del escultor José Capuz". Diario ABC. Sábado 18 de Enero

4. ABASCAL FUENTES, J. (1994), ob. cit.

5. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. (1996). *José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja*. Cartagena: Biblioteca pasionaria.

De regreso a España, en 1914 comienza a trabajar la imaginería religiosa en los talleres del Padre Félix Granda -conocidos como “la casa del cura”- en Madrid, lo que significará la incorporación de un género como la escultura religiosa, anclado en la tradición, a las corrientes artísticas del momento⁶.

La vuelta a Madrid la hace siendo ya un artista de excelente reputación, e inmediatamente abre su propio taller para hacer frente a los encargos oficiales y a su labor como imaginero. En 1922 obtiene la cátedra de Modelado y Vaciado en la Escuela Superior de Artes y Oficios de Madrid -aunque algunos autores la fechan en 1924- y, en 1927 es nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Durante la Guerra Civil se traslada a Valencia, y tras finalizar la contienda regresa definitivamente a Madrid donde permanecerá hasta su muerte en marzo de 1964. Cincuenta años después de su fallecimiento continúa sin ser profeta en su tierra, haciendo honor al refranero español, cuyas principales obras se encuentran hoy confinadas en los sótanos del Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia⁷.

Situemos pues a Capuz en la sociedad que le tocó vivir, un entramado convulso por el que deambulaba un modernismo exhausto almibarado con romanticismos caducos que daban paso a un nuevo siglo, y con él a las nuevas tendencias vanguardistas.

El arte español, hasta bien entrados los años treinta se caracteriza por un ir a remolque de las corrientes imperantes del siglo XIX, alejado de la modernidad en todas las artes, excepción hecha de alguna rara avis, coincidente en su mayoría con las realizaciones llevadas a cabo por artistas que deciden irse a las ciudades en las que puede hablarse de modernidad y vanguardia; de entre todas ellas, la preferida es París, pese a la existencia de centros importantes como Viena, Múnich, Dresde, etc.⁸

Es en la capital francesa donde recibió los más variados influjos cultivando su espíritu vanguardista y absorbiendo la intensidad de un ambiente cosmopolita y privilegiado que marcará de modo significativo su carácter expresivo. Si en Italia se impregnó de elegancia, serenidad y clasicismo, París aportará lo bohemio, lo íntimo, lo recoleto. Su estilo es una vuelta al sentimiento escultórico puro basado en las fuentes clásicas

6. LÓPEZ MARTINEZ, J.F. *José Capuz Mamano*. Recuperado de <http://www.lahornacina.com/semblanzacapuz.html>

7. LÓPEZ, A. (2014). “José Capuz, imaginero y mucho más”. *Diario laverdad.es*. 15 de septiembre. Recuperado de <http://www.laverdad.es/murcia/v/20130915/mas-actualidad/cultura/jose-capuz-imaginero-mucho201309150206.html>.

8. VV.AA. (2001). *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 89.

antiguas, con vivencias actuales, impregnado de clasicismo mediterráneo y de cierto barroquismo contenido.

Pero para dilucidar por qué Capuz llega a penetrar en el espíritu francés y cómo lo hace suyo, detengámonos por un momento en la ciudad del Sena a principios de siglo. Artistas extranjeros, llegados de todas las partes del globo, aterrizaban en una ciudad que ofrecía la libertad para vivir y trabajar, así como una oportunidad para exponer sus obras en un París alegre, culto y bohemio que acogía sin estrecheces a propios y extraños en un alarde de hospitalidad que madurará una cultura cosmopolita sin precedentes.

Aquel foco en ebullición contaba con el respaldo de la crítica y los marchantes de arte, y entre todos construyeron el mayor centro de actividad artística y por ende emisor de un arte innovador y vanguardista. El término “moderno” ha sido utilizado a lo largo de los siglos para denominar a ese estilo que rompe con las tradiciones aceptadas e intenta crear unas formas más apropiadas para la inteligencia y la sensibilidad de la nueva época, el recién estrenado siglo XX.

Es indudable que la idea de modernidad implicaba una crítica sustancial al pasado, una determinación de cambio ante la creencia en la supremacía de los valores del futuro. Por lo tanto no es un rechazo frontal al ayer, sino una renovación de las formulas clásicas hacia el mañana, de hecho el término “vanguardia” lleva implícito la voluntad revolucionaria de luchar contra las ideas obsoletas de la tradición.

De este modo, la búsqueda apremiante de la originalidad se convierte en un proyecto común en todas las sensibilidades de la vanguardia. Recordemos que el arte ha tenido durante cinco siglos el papel de mostrar la realidad del mundo de manera científica y fidedigna, lo cual suponía tener una estructura y una forma fijas.

Ahora, se establece una nueva relación con la realidad, hasta cierto punto originado por el cambio de posición que el artista mantiene con la sociedad. En el arte contemporáneo del siglo XX donde Capuz transita, los límites entre pintura y escultura se difuminan, se entremezclan, y sus fronteras se diluyen a través de los nuevos planteamientos que hacen variar los conceptos tradicionales de volumen y perspectiva, recorriendo un camino que va desde el realismo absoluto en la representación del espacio hasta la abstracción.

Pues bien, rescatemos por un momento a una figura fundamental del meollo parisino: Paul Cézanne, del que podríamos afirmar con acierto que aspiró a devolver a la pintura valores esenciales que desde largo tiempo estaban olvidados. La relación entre ambos artistas, a simple vista, puede resultarles efímera o superficial ya que estos

hombres no cruzaron sus vidas.

El modo en que Cézanne pudo influir en el desarrollo plástico de Capuz se halla en las constantes vitales que impulsan sus vidas, un delgado hilo se traza en París cuando el escultor, en su inagotable búsqueda de fuentes de las que beber, se halla ante la obra de un artista con la enjundia suficiente para acaparar todas las miradas: el padre del arte moderno.

Cézanne no es un pintor por el que se pueda pasar de largo, verlo con o junto a otros, estudiarlo como uno más del programa, o situarlo en la historia del arte entre otros. Cézanne es un capítulo aparte, porque el espectador se ve retenido en la fuerza de sus cuadros, en la originalidad de sus colores, en su modo de configurar la realidad⁹.

Por ello, es natural que en muchos artistas en ocasiones, tanto las líneas formales como las líneas espirituales se trencen de forma caprichosa hasta confluir tiempo después en una maravillosa coincidencia.

Para saber cómo influyó Cézanne en la personalidad de Capuz debemos introducir unos breves apuntes biográficos que nos acerquen a este magnífico pintor que en tantos artistas contemporáneos influyó. Carlos D'Ors Führer habla así de Cézanne: "He aquí que se presenta, ante nosotros, un hombre y un artista. Un hombre que se esforzó denodadamente por la purificación y perfección de su pintura y un artista que luchó contra viento y marea pese a la oposición constante primero de su padre, el sombrerero y banquero Louis Auguste, y, posteriormente, también de su hermana Marie, por el cumplimiento de una clara y temprana vocación"¹⁰.

Su pintura, que iba en contra de lo que se seguía en general entre los pintores de la época, tiene características esenciales que contribuyen a imprimir un sello poéticamente intelectual a su estilo. Figura clave en el cambio de siglo, Paul Cézanne (1839-1906) se había apartado del impresionismo dominante, aunque siguiese participando en exposiciones impresionistas.

Fue un pintor solitario y mal comprendido en su tiempo, interesado sobre todo en lograr un arte que, desde la observación de la naturaleza, fuera al mismo tiempo objetivo, duradero y clásico, suprimiera la subjetividad del pintor y recuperase los principios de profundidad y orden de la pintura clásica.

9. ARANDA TORRES, C. (2004). *Introducción a la estética contemporánea*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.

10. D'ORS FÜHRER, C. (2006). "Cézanne: anécdota y categoría". *Nueva Revista de política, cultura y arte*, nº 106 (pp. 100-105).

Esa inquietud le llevó a soluciones basadas en el uso de formas geométricas -cubos, esferas, conos- y en la distribución del color al modo fragmentado de los mosaicos, fórmulas que, en efecto, dieron a su pintura el sentido de la monumentalidad y la armonía serena y sólida que el pintor buscaba.

A José Capuz siempre se le asocia el término “cubista”¹¹ para definir un modelado rotundo, aristado y geométrico y que está asociado al Cubismo, corriente imperante en la capital francesa a principios del siglo XX, donde recordemos se hallaba el escultor. Lo que más llama la atención del cubismo es “el predominio intelectual sobre lo sensorial, la eliminación de lo anecdótico, la supresión de la lógica del discurso...”¹².

Paul Cézanne, fue el inspirador del denominado cubismo cezanniano, que comprende el periodo establecido entre 1907 y 1909 (por lo que es fácil comprender que cuando Capuz llega a París vea esta tendencia como una de las dominantes en el campo del arte, de hecho el cubismo fue una corriente que afectó tanto a la pintura como a la escultura, e incluso llegó a difuminar los límites entre ambas).

Tras la dispersión de la forma a la que había llegado el Impresionismo, el arte se hallaba en una encrucijada. La obra de Cézanne supuso la reconstrucción de la forma, el reencuentro, la síntesis de lo disperso, mediante la estructuración geométrica de los objetos. Su afán por igualar las imágenes a las figuras geométricas primigenias (cilindro, cono y esfera) lleva a construir un sistema de representación elemental capaz de competir con las reminiscencias de unos academicismos caducos.

Cézanne vuelve la pintura a su mismidad, recomponiendo y sintetizando la forma y el volumen¹³. Capuz se deja seducir por este arte intelectual que impregnaba la capital francesa, y lo hace trasladando las formulaciones del maestro francés a sus composiciones escultóricas, si bien la destreza de Capuz le lleva a personalizar sus obras hasta el extremo de asombrar, en medio de un panorama artístico tremendamente manido, sobre todo en el terreno religioso que es donde tantos éxitos cosechó, y donde a nuestro juicio se muestra más innovador.

Una vez meditada la teoría artística y las afinidades que pretendemos dilucidar en esta investigación, hemos creído conveniente centrarnos en las obras más significativas de Capuz y sobre todo en aquellas que, cronológicamente dispuestas, puedan

11. Homenaje a José Capuz. Primer centenario de su nacimiento. Organiza: Cofradía Marraja, 1984.

12. REBOLLO SÁNCHEZ, F. (1997). *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles [1900-1939]*. Huerga y Fierro editores, p. 75

13. PRECKLER, A.M. (2003). *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX, Vol. 2*. Madrid: Complutense.

invitarles a reflexionar sobre las influencias que tempranamente adquirió el escultor en su estancia parisina, eje de este análisis.

José Capuz se distingue por enarbolar una síntesis estilística que rivalizara con las tendencias imperantes y le otorgaran la originalidad necesaria para destacar en un panorama copado de artistas que competían por abrirse paso en el difícil mundo del arte.

Capuz trabaja el bronce, la piedra y la madera en una trayectoria impecable de encargos civiles y religiosos. *El ídolo* es una escultura en mármol realizada en 1916, instalada en los Jardines del Real de Valencia. En esta obra, el profesor López Martínez¹⁴, en una reciente conferencia por el cincuenta aniversario de la muerte del artista, refiere reminiscencias de la estatuaria egipcia en ella, si bien y atendiendo a la obra de Cézanne, hallamos paralelismos con la obra *Invierno* de la serie *Cuatro Estaciones* realizada en 1861. La posición de ambas es claramente identificativa, postrando una rodilla al suelo y alzando los brazos en actitud orante.

El *monumento al doctor Moliner*, ilustre médico valenciano, que se halla ubicado en los jardines de la Albereda de Valencia y ejecutado en 1919 en mármol de Carrara, es reconocida como una de las grandes realizaciones del escultor en la temática civil. Se dispuso rodeado de una pequeña alberca en la que el representado estaba en posición sedente y envuelto en una elegante y bien trabajada toga. A ambos lados del mismo, se colocaron dos figuras femeninas, alegorías del Amor maternal y de la Ciencia.

La disposición geométrica de los pliegues de la toga contrastan fuertemente con las figuras femeninas depositadas sobre la graciosa redondez de las volutas: aquí confluyen esas formas primarias a las que hacíamos referencia al hablar de Cézanne, los círculos de las espirales en armonía con los aristados pliegues de las túnicas. La mayestática figura del doctor Moliner, al igual que la estatuaria clásica al modo berninresco posee ese halo de serenidad y magnificencia que Capuz infiere al homenajeado. El escultor, en pleno dominio de su estilo en los años veinte, confiere a su clasicismo mayor geometrización y vigor sin que ello incida en la gracia de su escultura¹⁵.

La conexión con la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, vulgo “Marrajos” surgió dentro de los contactos que se hicieron con la Casa Granda de Madrid en relación con la coronación de la Virgen de la Caridad -patrona de Cartagena-, ya que en

14. Ciclo de conferencias sobre José Capuz. “Capuz: arte y parte” por José Francisco López Martínez. Recuperado de <http://www.cofradiamarraja.es/confer-capuz-2014.html>.

15. VV.AA. (2003). *Manual del Arte Español*. Madrid: Sílex Ediciones, p. 901

sus talleres de orfebrería se elaboró su corona¹⁶.

El primer encargo al escultor nace con la petición de *La Piedad* en 1925, y supuso el primer paso hacia su plataforma de lanzamiento como imaginero. En esta obra, de gran calado emocional se reúnen algunas fórmulas exitosas que garantizarían su plena aceptación. Es una imagen serena, clásica, de volúmenes rotundos pero amables, pero con una singularidad que caracterizará para siempre la obra sacra de Capuz: la emoción contenida. Capuz no crea, como iremos viendo, imágenes sufrientes ni de fuerza desgarradora al modo barroco con grandes dosis de teatralidad, Capuz prescinde de artificios.

En *El beso de la musa* también conocido como *El sueño del poeta* de Cézanne fechado en 1860, hallamos referencias formales en el brazo inerte del poeta que cae desplomado como lo hiciera posteriormente el brazo de Cristo en la Piedad, mientras, un ángel besa dulcemente la frente del poeta y en Capuz, María sostiene la cabeza de su hijo. El lenguaje, en síntesis es el mismo pues el rostro de ambos varones refleja la paz que nos transfiere el sueño; el poeta despertará de su vigilia al igual que Cristo resucitará.

Otra obra, *El rapto* de 1867 que sitúa a dos figuras en medio de la escena envueltas en una atmósfera sombría, de formas amplias y patéticas, el desmayo del cuerpo femenino nos recuerda al abandono de Cristo en brazos de su madre. Unas anatomías simplificadas pero que transmiten un potente mensaje que se enfatiza con la luz crepuscular como en tantos Descensos de la Cruz al modo veneciano. Más que una escena violenta, el pintor parece inmortalizar un rito de enterramiento al igual que Capuz plasmara en su Piedad. Hay algo muy especial que nos ofrece Capuz en esta talla, y es que se realizó para ser sacada en procesión por lo que la espalda y con ella el manto que cubre a la Virgen, se modelará con gran fuerza expresiva para ser contemplada en la calle y verla marchar.

Podemos apreciar el cuidado con el que cinceló cada pliegue de los ropajes de María en un ademán vanguardista e innovador con el que dota a sus imágenes pero sin perder la elegancia clasicista que le caracteriza. Juan Abascal señala, “con esta obra podemos considerar a José Capuz como a un imaginero del siglo XX, de primera fila, entroncado con la mejor imaginería de siglos anteriores, pero completamente actual para hacer vibrar el sentimiento religioso de las nuevas generaciones”¹⁷.

Tras este primer contacto con la Cofradía Marraja, el imaginero se asegura la con-

16. AYALA SAURA, J. (2003). “Santísima Virgen de la Piedad (1925). (Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Marrajos). Cartagena”. *Escuela de Imaginería*, p. 6-11.

17. ABASCAL FUENTES, J. (1994), ob. cit.

tinuidad en la configuración de su cortejo procesional por lo que le son encargadas varias tallas, de entre ellas destacar una imagen de la Soledad en 1930 y el Nazareno en 1931, ambas destruidas en los sucesos acaecidos en 1936.

En estos años, Capuz ya figuraba entre un nutrido grupo de artistas prestigiosos¹⁸. Estas imágenes si bien nada tienen que reseñar en cuanto a su ejecución formal, si nos llama la atención el afán innovador del escultor, tremendamente vanguardista y ávido de superación, que manifiesta cuando le es requerido sustituir ambas tallas.

Capuz, pudiendo rescatar el proceso anterior, rechaza la repetición de modelos por él mismo creados en el ímpetu de creatividad que le caracteriza, lo que le lleva a reformular las antiguas tallas en dos inéditas creaciones.

Avancemos pues hasta 1945, fecha en la que entrega a los Marrajos de Cartagena la imagen de su nuevo titular. *Nuestro Padre Jesús Nazareno* representa el espíritu audaz e innovador, plenamente adaptado a su tiempo, que poseía Capuz, aquel que honraba a las primeras vanguardias y que se caracterizaba por la búsqueda obsesiva de la originalidad, lo que le llevaba como señalábamos con anterioridad a oponerse a cualquier idea ya emitida.

El escultor, en plena dinámica creadora otorga un sentido inédito a la figura del Nazareno que repetía los modelos por excelencia de la imaginería española icónicos de Martínez Montañés o Juan de Mesa. La novedad que incorpora Capuz a esta talla consiste en aplicar su ya consolidado sistema de simplificación formal y llevarlo un paso más allá hacia el terreno de la subjetividad.

Por todos es conocido el mensaje que transmite iconográficamente Jesús Nazareno, por lo que nuestro artista, reduce la idea del sufrimiento recreando no un Cristo doliente, sino un Cristo triunfante que ya ha aceptado la Redención¹⁹. Esta austeridad en el drama, este recogimiento, esta simplicidad formal reducida a su máxima expresión pero sin perder de vista la figuración son valores que se encuentran en consonancia con las teorías pictóricas de Cézanne.

La asimilación y posterior puesta en escena que realiza Capuz de estas ideas, de esta forma de ver el arte, serán una protección frente a la vulgaridad o repetición de modelos manidos en la estatuaría religiosa imperante de comienzos de siglo donde los artistas transitaban por una estética plenamente conservadora plagada de resabios barrocos.

18. ABC (1929). "Exposiciones y noticias artísticas". Diario ABC. Martes, 19 de febrero, p. 25.

19. *Ciclo de conferencias sobre José Capuz*. "Volver a Capuz: el artista del Viernes Santo Marrajo" por Elías Hernández Albaladejo. Recuperado de <http://www.cofradiamarraja.es/confer-capuz-2014.html>.



1. *Cristo Yacente*.
José Capuz Mamano,
1926. Iglesia castrense
de Santo Domingo,
Capilla de la Cofradía
de Nuestro Padre
Jesús Nazareno, vulgo
"Marrajos". Cartagena
(Murcia).

Capuz emerge entre los artistas plásticos avanzando en una línea tendente a la sobriedad con volúmenes delimitados por líneas depuradas, cogiendo elementos simples y haciéndolos el principio de su arte.

En el *Cristo Yacente* (Fig. 1) que realizó para la misma cofradía en 1926, José Capuz da un giro fundamental sobre la iconografía del yacente que venía reproduciéndose desde el siglo XVII con el modelo icónico del gran maestro Gregorio Fernández. Una vez más se reinventa creando un Cristo muerto a la par que dinámico elevando sus piernas causando así la sensación de abandono y atrapando el instante quizás en que acaba de ser depositado.

Los hechos son narrados a golpe de gubia, sin detenimiento en los signos lastimeros que pudieran apartarnos del mensaje. Capuz, ayudándonos a conectar con la imagen que va a salir en procesión por las calles de Cartagena en sus hermosos tronos altos y engalanados, dispone la imagen de modo que interactúe con el espectador, elevando el torso de Cristo y apoyándolo en un gran almohadón sobre el que dispondrá numerosos pliegues duros y aristados que conforman el sudario en un sensacional juego de volúmenes, amplios planos, cubistas y geométricos²⁰ que puedan ser visionados desde todos los ángulos, creando un sutil juego de luces y sombras que contrastan con la blandura del cuerpo ajado.

Cézanne ya había empleado estos recursos con una pasmosa similitud en su obra titulada *Autopsia* (Fig. 2) de 1869. El cadáver aparece en primer plano, recibiendo un

20. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. & FERRÁNDIZ ARÁUJO, C. (1998). *La pasión cartagenera: Mariano Benlliure y José Capuz*. Cartagena: Asociación Procesionista del Año.

2. *Autopsia*. Paul Cézanne, 1869.
Colección particular.



potente foco de luz sobre su amarillento cuerpo mientras que el doctor trabaja en la autopsia. El escorzado cuerpo domina toda la estancia, mientras el pintor, valiéndose de la iluminación del cuadro crea un efectismo que acentúa cruelmente el patetismo dominante. Esta obra, aun contemplando un tema profano podría dilucidarse un trasfondo religioso y que en realidad se tratara de la preparación para el funeral de Cristo pues posee todos los elementos que fundamentan el análisis, esto es, la palangana, la mujer pelirroja en alusión a la Magdalena o el médico en sustitución de uno de los santos varones.

El Descendimiento obra de José Capuz para el Viernes Santo Marrajo, fue en 1930 todo un acontecimiento que ocupó la portada del diario ABC²¹ por el impacto que producía una composición tan vanguardista que se salía del canon establecido iconográficamente. En su afán de simplificar y reformular le llevó a nuestro escultor a reducir incluso el número de figuras participativas del descenso de la cruz.

Capuz pensaba en clave vanguardista, y aunque el público esperaba una colosal representación teatral al estilo barroco, con una gran escalera que se balancease en el aire²², Capuz opta por un juego de planos de gran impacto visual a modo de enorme altorrelieve, simulando quizás la descomposición de planos en superficie de la técnica cubista que buscaba traspasar la frontera de las dos dimensiones añadiendo con la fragmentación del espacio la tercera.

21. Portada del Diario ABC del 17 de Abril de 1930.

22. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. (1996), ob. cit., p. 50.

En palabras del profesor Hernández Albaladejo, otra vez los cortes profundos en arista juegan a crear en la estatuaria, teatrales efectos luminosos de estirpe netamente pictórica. Y es que Cézanne, en su obra titulada *Escena de interior* de 1860-62 aprovechando los recursos que ofrecen la confección de los ropajes, introduce un fabuloso despliegue geométrico con el que Capuz resuelve el manto con el que cubre a María Magdalena, figura que sitúa en un privilegiado primer plano. Ya sabemos que cubismo y clasicismo no son opuestos²³. El Descendimiento reúne la clasicidad precisa para que exhale elegancia y la renovación cubista para que respire modernidad.

Otra escena magistral que lleva a la plástica Capuz, es el *Calvario* de Guernica (Fig. 3) fechado hacia 1626 en el que a pesar de estar nuevamente concebido a modo de alto-relieve, llama poderosamente la atención, sobre el fondo medievalizante del conjunto formado por el crucificado, la Virgen y san Juan, la figura de María Magdalena magistralmente simplificada en puro dolor. Pero en esa vía de sintetización formal, evita la teatralidad que en un principio pudiera desprenderse por el posicionamiento casi desvanecido de la imagen y la ejecuta en el límite de la abstracción con unos certeros y afilados cortes de gubia que a modo de caparazón resguardaran a la Magdalena del dolor que estaba atravesando.

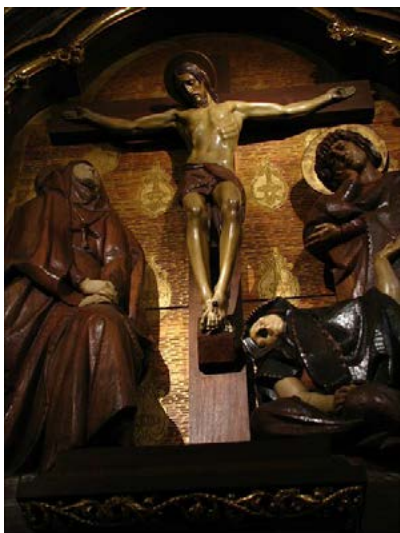
El maestro francés, en su *María Magdalena* o *La tristeza* (Fig. 4) de 1867-69 nos presenta a una mujer que, arrepentida por sus pecados, se retuerce en un pequeño espacio. Las tonalidades oscuras enfatizan dramáticamente la escena mientras la reducción voluntariamente restringida de los elementos refuerza la tensión de la obra. Este cuadro representa la voluntad manifiesta del artista de elaborar un estilo dramático y personal que superase lo “provisional” del Impresionismo para dar paso a una pintura concreta, sólida y definitiva²⁴ (rasgos aplicables a la técnica resolutive de Capuz).

El grupo del *Resucitado* realizado en 1946 para el Consejo de Hermandades y Cofradías de Málaga estaba en un primer momento formado por tres figuras, Cristo y los dos soldados que hacían guardia junto al Sepulcro. Parece ser que la obra causó rechazo en un primer momento²⁵ en el mundillo cofrade de la ciudad andaluza, debido en gran parte al hecho que suponía apartarse del barroquismo imperante en este tipo de

23. VV.AA. (2003). *Manual del Arte Español*, ob. cit

24. DE MICHELI, M. (2006). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza editorial, p.179.

25. ABADES, J. “José Capuz, 50 Aniversario Resucitado Málaga”. Recuperado de <http://www.lahornacina.com/seleccionescapuz03.htm>.



3. *Calvario*. José Capuz Mamano, hacia 1926. Iglesia Santa María de Guernica, Bilbao.



4. *María Magdalena o La tristeza*. Paul Cézanne. 1867-69. Museo de Orsay, París.

representaciones religiosas. Quizás el autor pecara de excesivo carisma a la hora de afrontar estos encargos, lo que le aseguró más de una controversia.

Las palabras del propio escultor sobre su obra pueden ayudarles a reflexionar sobre la intencionalidad del artista: “Los soldados han sido hechos con modelos humanos, pero no se puede encontrar un modelo para Jesús. Es una imagen demasiado ideal, hay que sentirla y llevar dentro la expresión completamente pura y espiritual de Jesucristo”.

Como hombre de una profunda religiosidad, sabía imprimir a sus obras esa unción que llamamos llanamente, las obras que lo tienen llegan a transmitir el mensaje a su receptor, el público, de esa manera interactúa y la comunicación fluye en forma de aceptación y veneración. La frialdad aparentemente manifiesta en la obra, se supera con la mirada contemplativa, dejándonos imbuir de ese espíritu sobrenatural que respira por cada poro y que no es más que el mensaje de la salvación.

La escultura del siglo XX ha adoptado, en el seno de las artes plásticas, ciertas características formales poco convencionales que el espectador contemporáneo -y más

en el ámbito religioso- ha tenido dificultad en aceptar²⁶.

Para finalizar esta breve selección de las obras de José Capuz, hemos escogido una obra, que si bien no es la más reconocida, sintetiza la sinceridad plástica de un artista capaz de transmitir tanto con la voluntaria restricción de los recursos declamatorios.

El silencio es el protagonista del *Santo Amor de san Juan en la Soledad de la Virgen* (Fig. 5), realizado en 1953, última obra del artista. Él mismo nos relata el momento que está narrando: “corresponde el grupo al momento de la Pasión que nos describe el Evangelista, en el que José de Arimatea ha hecho depositar el cuerpo muerto de Jesús al pie de la cruz”²⁷.

En el deseo de simplificar el mensaje, llega a prescindir de una figura, la principal, el eje vertebrador que aun ausente se hace sentir: Cristo Yacente. En un alarde de generosidad hacia el espectador, Capuz omite la figura de Cristo en aras de un protagonismo absoluto de los dolientes cubriéndolos con el pesado manto del desamparo. La simplificación de los rostros, rehuyendo el detallismo alimenta la sensación de abandono que sufren los personajes. De manera voluntariamente tosca modela sus ropajes, en amplios planos geométricos y voluminosos.

Son figuras sólidas y magnéticas que requieren de la contemplación pausada del espectador que complete el mensaje. La introspección invita al silencio, y el silencio a la oración del fiel, último destinatario. María acurrucada ora silenciosamente, no hay lágrimas ni atrezo. Lo que en un principio pudiera simular una técnica deficiente e inacabada no es más que la conjunción de un sistema de valores cristianos profundamente arraigados en el ascetismo y la humildad. Este insaciable vanguardismo del que



5. *Santo Amor de san Juan en la Soledad de la Virgen*. José Capuz Mamano. 1953. Sede de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, vulgo “marrajos”. Cartagena (Murcia).

26. GUIMARAES PIMENTEL, J. N. (2004). *Los cambios sufridos en la escultura del siglo XX. El lenguaje, el cuerpo, el espacio y el tiempo, ante nuevos abordajes*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

27. MAS GARCÍA, J. (1953). “Capuz nos habla del nuevo paso marrajo”. *Anales de la Agrupación san Juan Evangelista. Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Cartagena)*.



6. La dama del armiño según el Greco, Paul Cézanne. 1886. Colección particular, Londres.

se alimentaba nuestro artista es aderezado con colores opacos que aplacan su genuina creatividad, y esa fuente continua de impalpables sensaciones.

Enlazando con esta magnífica representación escultórica podemos mencionar *La dama del armiño según el Greco* realizada hacia 1886 por Cézanne y que reúne algunos de los rasgos más significativos anteriormente señalados. Fruto de la innovación del pintor, escoge una paleta reducida en tonos azules que le otorgaban mayor sentido volumétrico a la obra. En Cézanne hallamos meditación, reflexión interior²⁸, geometría y simplicidad a

partes iguales, virtudes que se manifiestan abiertamente en la obra de Capuz.

En palabras de Lionelo Venturi “uno no puede evitar sentir algo más que un profundo respeto frente a la grandeza de Cézanne”. Dos hombres, dos artistas unidos bajo el prisma de una modernidad arrolladora donde el sutil juego de inspiraciones indirectas dan como fruto inexorable la reflexión.

Cerramos el capítulo con las palabras del crítico Antonio Méndez Casal al referirse al que para muchos es la gran obra de José Capuz -el *Descendimiento*- como “la tabla salvadora en el naufragio de la plástica religiosa del momento”²⁹ en las que resume a la perfección el sentimiento que nos genera José Capuz, escultor mediterráneo, clásico y personal, maestro de la escultura moderna española.

28. DE MICHELI, M. (2006), ob. cit., p. 182.

29. LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F. “Tradición y renovación de la escultura religiosa de la posguerra, algunos acordes y desacuerdos entre Málaga y Cartagena”, p. 4.

EL SANTÍSIMO CRISTO DE LAS BATALLAS DE ÁVILA: LEYENDA, ARTE Y DEVOCIÓN

David Sánchez Sánchez

Doctorando en Historia del Arte. Universidad de Salamanca

La escultura del Santísimo Cristo de las Batallas es una de las piezas más antiguas de la Semana Santa de Ávila. La tradición sitúa su origen en la segunda mitad del siglo XV y apunta a los Reyes Católicos como sus primeros propietarios. En esta comunicación queremos dar a conocer algunos aspectos desconocidos de la escultura, especialmente sus características formales, que a su vez nos informan sobre el recorrido histórico del Cristo y las restauraciones que ha sufrido. También nos interesamos por el sentido devocional de la imagen a través de las noticias más antiguas que se han descubierto, tratando de situarlas en el contexto apropiado.

Palabras clave: Cristo de las Batallas, Semana Santa de Ávila, Reyes Católicos, Escultura del Renacimiento en España.

The sculpture of the “Holy Christ of Battles” is one of the oldest images of the Holy Week of Ávila. Tradition places its origins back in the second half of the 15th century and points to the Catholic Monarchs as its first owners. In this article, we want to introduce some unknown aspects of the sculpture, particularly its formal characteristics, which in turn inform us about the historical journey of the piece and the repairs it has suffered. We are also interested in the devotional sense of the image through the oldest news that has been discovered, trying to place it in the appropriate context.

Keywords: *Christ of Battles, Holy Week of Ávila, Catholic Monarchs, Renaissance sculpture in Spain.*

En febrero del año 1952 se fundó en Ávila la Hermandad del Santísimo Cristo de las Batallas, que pocas semanas después procesionó por primera vez recorriendo las calles de la ciudad amurallada en la noche del Miércoles Santo¹. De origen castrense, la Hermandad se organizó en torno a una pequeña imagen devocional custodiada desde 1866 por las madres dominicas del convento de Mosén Rubí de Bracamonte, una escultura del Nazareno conocida por el nombre del Santísimo Cristo de las Batallas (Fig. 1).

Quiere la tradición que el origen de la escultura se remonte a tiempos de los Reyes Católicos, quienes la habrían llevado en su compañía en cuantas batallas libraron, otorgándole así su nombre o advocación. Según la misma tradición, los propios monarcas habrían regalado esta pieza a sor María de Santo Domingo, priora de las monjas dominicas del convento de La Magdalena, en Aldeanueva de Santa Cruz, una pequeña localidad del sur de la provincia de Ávila, cercana a los municipios de Piedrahita y El Barco de Ávila. Pascual Madoz aludió al emplazamiento primitivo de la escultura en aquel convento en su *Diccionario Geográfico*, indicando que "...se conserva en el altar mayor de la igl. una hermosa imagen del Crucificado [sic], con advocación de las Batallas, regalado por los Reyes Católicos á la comunidad, y salvado del incendio"². Allí debió permanecer hasta el mencionado año de 1866, cuando las religiosas dominicas se trasladaron a su nueva casa en la capital abulense debido al estado de ruina en que se encontraba el antiguo cenobio.

Dado que no es el principal objetivo de esta comunicación establecer las distintas hipótesis que afirmen o desmientan la vinculación del Cristo de las Batallas con los Reyes Católicos –situación por la que es fundamentalmente conocida esta imagen–, dejamos a un lado las especulaciones que aluden a las posibles relaciones diplomáticas, personales y religiosas que existieron entre los monarcas y el convento de Aldeanueva³, para ahondar en la historia y los aspectos devocionales de la escultura desde una perspectiva que refleje su vertiente menos estudiada, la artística. Pese a ser una de

1. DE LAS HERAS (1994); MUÑOZ (1952).

2. MADDOZ (1846-1850), p. 507.

3. Además de la proximidad de los Reyes Católicos con el duque de Alba don Fadrique Álvarez de Toledo, fundador del convento de Aldeanueva, entre los documentos conservados en el Archivo del Convento de Mosén Rubí se constata una limosna de cien ducados anuales ordenada por Fernando el Católico y destinada a las monjas de Aldeanueva en nombre de la Corona. (Archivo del Convento de Mosén Rubí. [en adelante A.C.M.R.] *Donación de los reyes, desde Fernando el Católico hasta Fernando VII, de 100 ducados anuales al convento de Aldeanueva de Santa Cruz*. Carpeta: Testamentos y Legajos 2. Reyes, Fernando el Católico, Doña Aldonza y Doña María Barrientos. Leg. sin numerar). Datos recogidos y argumentados en SÁNCHEZ (2015).

las imágenes devocionales más conocidas y veneradas de la Semana Santa de Ávila, la dimensión histórico-artística que rodea al Cristo de las Batallas apenas ha sido tratada más allá de la sombra que proyecta sobre la pieza el peso de la tradición o la leyenda. Es por ello que aquí pretendemos presentar y poner de manifiesto los valores estéticos y materiales que definen a una pieza nada común entre los pasos procesionales de la Semana Santa nacional.

La escultura representa un Cristo nazareno camino del Calvario realizado en barro cocido y de medio cuerpo, que porta una cruz siluetada que se adapta a las dimensiones del espacio que la acoge. La figura apenas supera los cincuenta centímetros de altura, a los que hay que sumar la peana de siete centímetros de grosor a la que está anclada mediante vástagos de madera. El cuerpo del Cristo está ligeramente ladeado, describiendo una torsión natural, no forzada, de la cabeza y los brazos respecto al tronco. De mirada baja y coronado de espinas, el rostro es sumamente expresivo, enmarcado por un cabello de mechones largos con bucles y barba corta, partida en el mentón y con rizos y caracolillos. Tiene la boca entreabierta, lo que deja ver los dientes superiores, que junto a las cejas arqueadas provocan en la escultura un marcado rictus de tristeza o amargura. Está policromado, lo cual coadyuva a la transmisión de tales sentimientos a través de las carnaciones moduladas del rostro, las salpicaduras de sangre en la frente y el cuello, y los ojos de gran expresividad. El manto, de color marrón y decoraciones que emulan bordados dorados en la solapa y los puños de las mangas, se ata a la cintura mediante un cordón rojo anudado. La cruz que carga el Cristo no es de terracota, está realizada en madera de nogal y su buen estado de conservación indicaría que no es original, probablemente añadida en sustitución de otra de características similares.



1. Santísimo Cristo de las Batallas en la hornacina que ocupa en la Capilla de Mosén Rubí de Bracamonte (Ávila).
Fotografía del autor.

Una lectura de las noticias más antiguas que nos hablan de este Cristo —a las que nos referiremos más adelante—, confirmaría que la imagen siempre fue de medio cuerpo y dadas sus características técnicas es improbable que el Cristo contase con una segunda pieza que se uniera a la superior, por lo que descartamos así la teoría de Serna, quien proponía que la imagen había sido seccionada en algún momento de su historia, siendo en origen de cuerpo entero⁴. Sobre este punto también cabe señalar que en la parte posterior de la cabeza el Cristo tiene una hendidura, presumiblemente original, que haría las veces de asidero para facilitar el traslado de la pieza, algo que no habría sido posible con una escultura de mayores dimensiones.

La imagen responde a un interés por la representación naturalizada del cuerpo humano, introduciendo el gusto por las proporciones armónicas y estilizadas en comunión con el interés por el verismo, apreciable en la expresión del rostro y en la forma en que las espinas de la corona se clavan y atraviesan la piel de la frente de Cristo, características que, grosso modo, remiten a las propuestas de belleza renacentista florentina de la segunda mitad del siglo XV. La composición de la escultura transmite al mismo tiempo sensaciones de gravedad y ligereza, con brazos firmes para abrazar la cruz, aunque de manos laxas que se apoyan delicadamente sobre la madera. Esta misma dicotomía se aprecia en la expresividad del rostro, cuyo gesto, si bien es identificable con la angustia o el sufrimiento, está más próximo a la contención de las pasiones que a la liberación de las mismas.

Sobre la filiación italiana de la pieza, mencionar que los criterios estéticos que la definen no arraigaron en la Península Ibérica hasta la segunda mitad del XVI, unas fechas en las que, a juzgar por los documentos y testimonios recogidos en el archivo de las monjas dominicas, el Santísimo Cristo ya estaba en el convento de Aldeanueva. También añadir a este punto la escasez de esculturas realizadas en terracota en España y lo habitual de las esculturas y relieves en este material en el ámbito toscano.

Destaca el baldaquino que acoge al Santísimo Cristo, un mueble posterior en el tiempo, realizado en madera de pino sobredorada, cuyas características artísticas responden a un modelo propio del barroco castizo castellano. El basamento cuadrangular tiene asas de metal para su transporte y decoraciones vegetales en los frentes, con dobles molduras rectangulares que las enmarcan. Las cuatro columnillas salomónicas están decoradas con vides y zarcillos y rematadas en capiteles compuestos sobre los

4. SERNA (1996), p. 248.



2. Detalle del interior del baldaquino.
Fotografía del autor.

que descansa un arquitrabe con decoración reiterativa de pomas (Fig. 2). La cornisa volada está ornamentada por una balaustrada de reminiscencias herrerianas, rodeando la cúpula semiesférica, en la que los gallones interiores se trasdosan, quedando los plementos decorados con motivos vegetales a modo de acantos. La estructura está coronada por un florón central, al que le falta el remate.

Se desconoce la fecha exacta de realización del baldaquino, pero entendemos que habría que fecharlo en las últimas décadas del siglo XVII, en un momento próximo a la difusión de las columnas salomónicas por España, ya que el resto de la estructura no presume de la suntuosidad decorativa propia de este tipo de muebles de fechas más avanzadas y se aprecian en ella recuerdos clasicistas, como la cúpula de gallones y la balaustrada de bolas. La tipología y la iconografía que presenta el templete –vides y zarcillos en las columnas–, hacen pensar en la readaptación de elementos litúrgicos para otros usos, pudiendo estar destinado originalmente a alojar un expositor eucarístico o la imagen de un Niño Jesús, según la práctica tradicional barroca, por lo que no se habría ideado *ad hoc* para el Cristo de las Batallas. En el mismo sentido, las dimensiones de la estructura provocan que la imagen quede ligeramente constreñida en el espacio interior, restándole visualidad. Además, la peana sobredorada no se adapta por completo a las dimensiones y a la forma de la base original de la pieza, en madera vista. El perfil irregular de esta zona sobresale en algunos puntos respecto de la peana, que describe un octógono regular. No existe noticia alguna sobre el baldaquino en las crónicas dieciochescas del convento de Aldeanueva, por lo que también habría que valorar la posibilidad de que fuera ya en Ávila cuando se trató de ennoblecer la imagen, reaprovechando para ello el mobiliario litúrgico existente en la capilla de Mosén Rubí.

El Santísimo Cristo de las Batallas fue restaurado en el año 1996 en el taller de restauración del obispado de Ávila, *Ars Sacra*, dirigido por el padre Juan Manuel Aranda Corihuela. En el diagnóstico para la intervención se indicó que la pieza estaba muy oscurecida por humos —especialmente las manos—, tenía una grieta en la unión del brazo derecho, descascarillados de la policromía que permitían apreciar los materiales subyacentes y los dedos de la mano izquierda semidesprendidos⁵. Este último dato es indicativo de una restauración anterior en la que se repusieron dichos dedos, a juzgar por el comentario de las crónicas recogidas en el convento y el testimonio de Luis Álvarez, natural de El Barco de Ávila, en un escrito de 1625 donde indicaba que al Cristo de las Batallas “le faltan tres dedos de la mano derecha y se tiene por tradición que le faltaron en una guerra que tuvieron los cristianos”⁶. A pesar de que aluda a la mano diestra, nada en la escultura parece indicar una intervención en esta extremidad y sí en la izquierda.

Otra de las intervenciones sobre las que no se conservan documentos es la que afectó a la unión del brazo derecho con el hombro. Las radiografías que mandó realizar el padre Aranda para la restauración muestran el uso de hierros para afianzar esta zona, que también se trató de sellar sin éxito mediante la aplicación de una argamasa de color blanco. Dichas radiografías también acreditan la presencia de un vástago de metal en el interior de la escultura que sirvió como elemento sustentante durante el proceso de fabricación de la pieza, concretamente de la cabeza. En la actualidad el vástago no está incrustado en el barro, habiendo quedado desplazado del conducto original, como se constató durante la investigación gracias al uso de cámaras endoscópicas que permitieron observar el interior de la escultura. Las imágenes del interior del Cristo revelan que es una pieza totalmente hueca, realizada mediante aditamento de material para el proceso del modelado externo y desbastado interno mediante espátula. Se compone de varias piezas de barro modeladas de forma independiente, aunque unidas por barbotina en un solo proceso de cocción.

No aparece reflejado en la memoria de restauración que a la corona del Cristo le faltan todas las espinas, excepto aquellas que se clavan en la frente. Es una tipología de corona sogueada a la que se añadieron las espinas, a modo de incrustaciones, en el barro todavía fresco, y que al perderse han dejado pequeños agujeros en esta parte

5. ARANDA (1996).

6. GUTIÉRREZ & DE LA FUENTE (1983), p. 12.

de la figura. Pudieron desaparecer por deterioro, al ser una parte muy expuesta, pero no sería extraño pensar que, dado el carácter devocional y milagroso del Cristo de las Batallas a lo largo de su historia, las espinas fuesen arrancadas a modo de pequeñas reliquias.

En la restauración de 1996 también se actuó sobre el baldaquino. La estructura necesitó un proceso de limpieza, de desinsectación de carcoma y de sentado del pan de oro. Presentaba múltiples fracturas, grietas en los ensamblados y quemaduras en la cornisa. Se habían perdido algunas piezas del balaustre y de las decoraciones vegetales de la base, que fueron repuestas mediante la obtención de moldes en pasta de madera que posteriormente se sobredoraron, aunque sin dejar señal de la intervención.

En cuanto a la policromía, el Cristo de las Batallas se compone de dos capas de pintura al óleo en el cuerpo y una en la cabeza. Las fotografías anteriores a 1996 permiten apreciar los desconchones y lagunas pictóricas que presentaba el manto antes de la restauración e incluso los distintos estratos que conforman la pieza. La capa inferior, que cubre el alma de barro, es de tonalidad blanca y fue definida en la memoria de la restauración como de gran dureza por haberse sometido a cocción. Sobre este punto es necesario incidir ya que dicha capa blancuzca fue la que llevó al padre Aranda a interpretar que la escultura perteneciese al taller del italiano Luca della Robbia, activo en Florencia durante los años centrales del siglo XV y fundamentalmente conocido por sus esculturas de barro cocido o terracota, cubiertas después por una capa de esmalte blanco. En un análisis visual comparativo, el Cristo de las Batallas responde bien a las características formales del Renacimiento florentino que marcaron una parte de la obra de Luca della Robbia—algo que sirve para reafirmar el origen italiano-florentino de la pieza—, sin embargo, entendemos que dicho compuesto blanco, en el caso de nuestra escultura, no es un vidriado o esmalte, sino una base preparatoria para el color compuesta por blanco de plomo y yeso, que permitiría un mejor asentado de la pintura que se aplicase a continuación. El mismo proceso se habría seguido para realizar la segunda y definitiva capa de policromía. El resultado es muy similar a las soluciones tomadas en las esculturas de Miguel Perrin estudiadas por Cirujano y Laguna, que acreditan el uso de una pasta blanca de yeso y aglutinante orgánico, que igualaba las superficies y ocultaba los posibles defectos provocados durante el proceso de cocción, para aplicar después otros pigmentos en aglutinante oleoso⁷.

7. CIRUJANO GUTIÉRREZ & LAGUNA PAÚL (2010), p. 42.

Sobre el momento en que se produjeron estas imprimaciones de color solo cabe establecer hipótesis. En primer lugar se puede aludir al carácter devocional del Cristo de las Batallas, lo que justificaría la policromía al ser una imagen pensada para ser contemplada de cerca. También se deben tener en cuenta los dos incendios que sufrió el convento de Aldeanueva, que son señalados en los documentos de Mosén Rubí, y que pudieron ser una de las posibles causas para la necesaria aplicación de repintes, especialmente por la virulencia del primero en 1565, que según el testimonio de Juan Méndez, vecino de El Barco de Ávila, afectó a la práctica totalidad del cenobio y tardó cinco días en extinguirse⁸.

Respecto a este incendio, en otras noticias consta que el Cristo no se vio afectado por las llamas, algo que se atribuyó a su carácter milagroso. Aunque estos relatos no se pueden tomar como concluyentes, estarían estableciendo la llegada del Cristo de las Batallas a Aldeanueva en fechas anteriores a las barajadas por el profesor Zalama Rodríguez, quien defendía la hipótesis que situaba la donación del Cristo al convento en la segunda mitad del siglo XVI, concretamente después de la Batalla de Lepanto de 1571, como un elemento votivo venido desde Roma⁹. Sobre esta teoría, que ya fue planteada por De las Heras¹⁰, no existen documentos más allá de las alusiones en las crónicas que indican que algunas monjas del convento de Aldeanueva procedían de lugares remotos como Jerusalén o Roma.

La incidencia popular que tuvieron los elementos visuales o formales de la imagen del Santísimo Cristo de las Batallas es apreciable en las cuestiones derivadas de la tradición, que se entremezclan en el ámbito de lo puramente histórico y permiten entender los aspectos devocionales que caracterizan a esta figura. Podemos encontrar estas referencias desde las descripciones y noticias más antiguas que se han conservado en el archivo del convento de Aldeanueva, hoy en Mosén Rubí. A ellas nos referíamos en las líneas superiores y a continuación las recogemos.

Es en una crónica de los primeros años del siglo XVII donde queda explicitado que la advocación de las Batallas se debe a que habría acompañado a los Reyes Católicos en sus contiendas. Este comentario fue ampliado sucesivamente, siendo el manuscrito de 1709 el que contiene la descripción más extensa y detallada del Cristo e incide en el

8. A.C.M.R. Testimonio de Juan Méndez sobre el incendio de 1565. Carpeta: Comunidad 3, cargos, visitas canónicas, historias-relatos. Hojas sueltas.

9. ZALAMA RODRÍGUEZ (2011), pp. 324-325.

10. DE LAS HERAS (1994), p. 99.

carácter *acheiropoietos* de la escultura, afirmándose que no parece obra humana, rasgo que supone la conversión de la imagen en una obra divina, en un icono:

“Entre las mercedes que los Reyes Catholicos hicieron a esta venerable mujer (Sor María de Santo Domingo, priora de Aldeanueva) la mas principal fue darla el Santo Christo que este convento tiene en tanta veneración y estima por los muchos milagros que a obrado y obra. Uno de los maiores es que llebandole los Reyes Catholicos en su compañía en las guerras, en una dellas invocando como suelen los españoles al Apostol Santiago, respondio el Santo Xpto que no era necesario estando el alli y en señal de esto le quedo la voca abierta y se le ben los dientes, lengua y el cielo de la voca. (...) La figura que el S. Xpto tiene, es dela cintura arriba, coronado de espinas y la cruz a cuestras y aun quieren decir, que es de los que pinto S. Lucas y parece se echa deber en que tiene dos dedos quebrados, que no se sabe como ni cuando, y con haber traido maestros, que sean buscado de fama, ninguno se a atrevido a ponerselos y ubo uno que dixo, que le parecia imposible el varniz que tenia fuera obra de la tierra, sino que era negocio mas que humano.”¹¹

El carácter milagroso del Cristo de las Batallas queda reflejado en todas las crónicas redactadas por las dominicas de Aldeanueva, con distintos prodigios que se sucedieron en el tiempo. Además de algunas curaciones milagrosas, se dice que en el incendio de 1565 el Cristo no pudo sacarse del convento, algo que se atribuyó a la propia voluntad de la imagen, que como se ha mencionado no sufrió daños¹². Otro de los milagros se notifica en el relato de 1607 y en las sucesivas copias:

“Dicen las madres ancianas deste convento que entienpo de Filipino segundo quando las heregias de Cazalla, por algunos dias le vieron sudar (al Cristo), y saben que uno de los religiosos le limpio el sudor del rostro con un purificador.”¹³

11. A.C.M.R. *Breve relato histórico del siglo XVIII del convento de La Magdalena de Aldeanueva*. Carpeta: Comunidad 3. Cargos, visitas canónicas, historias-relatos. Leg. sin numerar.

12. Las referencias al milagro del incendio, los testimonios sobre sanaciones de enfermos y la protección recibida por aquellos que se encomendaban al Cristo fueron compilados por Luengo (1952) para la elaboración de la primera publicación dedicada al Santísimo Cristo de las Batallas.

13. A.C.M.R. *Crónicas del convento de Santa Cruz de La Magdalena. Original de 1607, copias y ampliaciones de los siglos XVII, XVIII y XIX*. Carpeta: Crónica de Aldeanueva 1636 y copias de cartas 1802/03. Leg. sin numerar.

El documento se refiere a la herejía protestante que el clérigo Agustín de Cazalla difundió en Valladolid en torno al año 1550, y que se resolvió con su ejecución ordenada por el Santo Oficio en 1559. Sobre este punto habría que aludir de nuevo a la hipótesis del profesor Zalama Rodríguez, que databa la llegada del Cristo al convento de Aldeanueva después de 1571, en tanto que estos testimonios establecerían su llegada con anterioridad.

El Cristo de las Batallas reúne los criterios necesarios para considerarlo como una imagen devocional de uso privado. Sus pequeñas dimensiones, su peso y el hecho de que tenga una hendidura que facilite su traslado, permiten vincularlo a un oratorio o capilla privada, siguiendo la práctica habitual en los siglos XV y XVI. La sensibilidad de la mirada, unida a la expresividad que otorgan al rostro las cejas, la boca y la ligera inclinación de la cabeza, aportan las necesarias dosis de sentimentalismo para incluir esta imagen dentro de aquellas ligadas a la práctica de la *Devotio Moderna* o a la espiritualidad hispana con un significativo componente pietista. Es aquí donde mejor se aprecia la importancia del lenguaje gestual en las obras de arte para definir, en este caso, un formato devocional muy concreto que nos aproxima al sentido primigenio de la pieza.

En palabras de Huizinga, a finales de la Edad Media las representaciones religiosas llevaban al conjunto de devotos a fijar las imágenes en el espíritu con precisión, considerándolas como ciertas, siendo por ello que las pinturas y esculturas ayudaban a la interiorización de las Sagradas Escrituras, a la oración y a la meditación¹⁴. Así, uno de los principales requerimientos para esta práctica devocional de sentido íntimo e individual, ampliamente extendida entre las mujeres¹⁵, era el uso de imágenes dolientes para participar del sufrimiento que se contemplaba y que afectaba al ámbito de lo psicológico, donde también participaba la estética del color, al que se recurre para potenciar los efectos conmovedores a través de la sangre y las carnaciones del rostro.

El Cristo de las Batallas reúne todas estas condiciones, pero sus rasgos son serenos y no caen en el dramatismo o patetismo que caracterizan a algunas piezas destinadas al mismo uso y con igual formato de medio cuerpo, particularmente las imágenes de Cristo Varón de Dolores. Por su gestualidad y condicionantes físicos, tampoco se asemeja al modelo de la escuela andaluza de la primera mitad del siglo XVI, foco principal

14. HUIZINGA (2005), p. 219.

15. CABALLERO (2007).

del trabajo en terracota en España, donde situar a Pedro Millán, Miguel Perrin o Roque de Balduque, figuras destacadas de la escuela sevillana del primer Renacimiento.

Para las monjas dominicas de Mosén Rubí la expresividad del Cristo de las Batallas incita a su contemplación y devoción sincera gracias a su expresión de dolor ensimismado y concentrado, que no incide especialmente en la angustia ni en la transmisión de un sufrimiento trágico a pesar de la aplicación de la policromía, pero sí en el carácter pietista al acentuar los efectos de la mirada e introducir la sangre de forma casi anecdótica (Fig. 3).

En el ámbito de la Semana Santa también se aprecia el importante sentimiento devocional que caracteriza a nuestra imagen. En 1953 el imaginero D. Antonio Arenas Martínez realizó una versión de cuerpo entero de la escultura, destinada a la nueva Cofradía del Santísimo Cristo de las Batallas de Cáceres, y en 1962 el escultor D. Plácido Martín San Pedro realizó una nueva escultura de Cristo bajo la advocación de las Batallas para la Hermandad de Ávila, esta vez en madera, de cuerpo entero y más de dos metros de altura, llamada originalmente a sustituir a la imagen antigua, aunque el fervor de los abulenses provocó que cada una tuviera su propia estación de penitencia.

A modo de resumen y conclusión final, la imagen histórica del Santísimo Cristo de las Batallas, custodiada en la capilla de Mosén Rubí de Bracamonte de Ávila, es una escultura renacentista de origen ceñido al ámbito italiano, cuyo análisis formal remite al gusto florentino por el naturalismo y la expresividad sensible, propios de la segunda mitad del siglo XV y los primeros años del siglo XVI pero, por el momento, no es posible designar un autor para la imagen y entendemos que la atribución al taller de Luca della Robbia no es lo suficientemente contrastable. En cuanto al ámbito devocional, sus proporciones y connotaciones pietistas permiten vincular la pieza a un oratorio privado como destino primero. Su llegada al convento de Aldeanueva de Santa Cruz, independientemente de la hipotética vinculación con los Reyes Católicos, pudo deberse a tales propósitos, máxime teniendo en cuenta el interés por la devoción penitente de Sor María de Santo Domingo¹⁶, primera priora y supuesta beneficiaria del regalo de los monarcas.

16. CORTÉS (2004), pp. 54-56.



3. Detalle del rostro del Santísimo Cristo de las Batallas. Fotografía del autor.

FUENTES

- ARANDA CORIHUELA, J.M. (1996). *Memoria de restauración de la imagen y baldaquino del Cristo de las Batallas* (Inédito). Ávila: Ars Sacra, Taller Diocesano de Restauración. España.
- ARCHIVO DEL CONVENTO DE MOSÉN RUBÍ [A.C.M.R.] *Donación de los reyes, desde Fernando el Católico hasta Fernando VII, de 100 ducados anuales al convento de Aldeanueva de Santa Cruz*. Carpeta: Testamentos y Legajos 2. Reyes, Fernando el Católico, Doña Aldonza y Doña María Barrientos. Leg. s/n.
- A.C.M.R. *Breve relato histórico del siglo XVIII del convento de La Magdalena de Aldeanueva de Santa Cruz*. Carpeta: Comunidad 3. Cargos, visitas canónicas, historias-relatos. Leg. s/n.
- A.C.M.R. *Crónicas del convento de Santa Cruz de La Magdalena. Original de 1607, copias y ampliaciones de los siglos XVII, XVIII y XIX*. Carpeta: Crónica de Aldeanueva 1636 y copias de cartas 1802/03. Leg. s/n.
- A.C.M.R. *Testimonio del vecino Juan Méndez sobre el incendio que asoló el convento de Aldeanueva de Santa Cruz en 1565*. Carpeta: Comunidad 3. Cargos, visitas canónicas, historias-relatos. Hojas sueltas.
- A.C.M.R. *Escritura de cesión del convento de Ntra. Señora de la Anunciación de Ávila a las monjas de la Orden de Santo Domingo de Aldeanueva de Santa Cruz en 1866*. Carpeta: Comunidad 3. Cargos, visitas canónicas, historias-relatos. Leg. s/n.

BIBLIOGRAFÍA

- CABALLERO ESCAMILLA, S. (2007). “La imagen femenina y la devotio moderna”. En C. VELAYOS, O.; BARRIOS, A. & FIGUERUELO, T. LÓPEZ (eds.). *Feminismo ecológico. Estudios multidisciplinares de género* (pp. 141-170). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CIRUJANO GUTIÉRREZ, C; & LAGUNA PAÚL, T. (2010). “Aproximación técnica a las esculturas en barro cocido de Miguel Perrin”. *Laboratorio de Arte*, nº 22 (pp. 33-50).
- CORTÉS TIMONER, M. d. M. (2004). *Sor María de Santo Domingo (1470-1524)*. Madrid: Biblioteca de Mujeres 57.
- DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, F. (1993). *Arte de la Semana Santa de Ávila*. [Catálogo de la exposición. Ávila/Madrid: del 17 de febrero al 28 de marzo y del 20 de abril al 23 de mayo de 1993]. Ávila: Junta de Semana Santa.
- (1994). *Semana Santa de Ávila. Estudio histórico*. Ávila: Junta de Semana Santa de Ávila / Ayuntamiento de Ávila.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L. & DE LA FUENTE, N. (1983). *Grandezas, antigüedad y nobleza del Barco de Ávila y su origen*. Reedición del manuscrito de Luis Álvarez. Ayuntamiento de El Barco de Ávila.
- HUIZINGA, J. (2005). *El otoño de la Edad Media*. (17ª Ed.) Madrid: Alianza Editorial.
- JIMÉNEZ BALLESTA, J. & SIERRA SANTOS, E. (1999). *Historia de Aldeanueva de Santa Cruz y vida de la Beata Sor María de Santo Domingo*. Ávila: Gráficas Blonde.
- MADOZ, P. (1846-1850). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Tomo I. Madrid.
- MUÑOZ LUENGO, J. (1952). *El Santísimo Cristo de las Batallas: en el V centenario de los Reyes Católicos*. Ávila: Imp. Vda. De Emilio Martín.
- REDONDO CANTERA, M. J. (2004). *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, D. (2015). “El Cristo de las Batallas y el convento de dominicas de Aldeanueva de Santa Cruz”. *Cuadernos abulenses*, nº 44 (pp. 145-167).
- SERNA MARTÍNEZ, M. (1996). *Ávila: historia y leyenda, arte y cultura*. Ávila: Ayuntamiento de Ávila.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A. (2011). “Santísimo Cristo de las Batallas”. En O. ROBLEDO (com.). *Catálogo de la exposición de Las Edades del Hombre “Passio”* (pp. 324-325). “Pieza nº 18”. (Sección correspondiente a Medina de Rio Seco). Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre.

RAMÓN ÁLVAREZ MORETÓN: HACEDOR DE UNA ESCUELA DE IMAGINERÍA

Antonio Zambudio Moreno

Graduado en Historia del Arte

La Semana Santa es hoy día el evento más importante que se celebra en Zamora. Se trata de un fenómeno que va más allá de lo religioso, proyectando su influencia en el ámbito social y cultural, configurando una celebración de marcado carácter propio, demostrativo de los valores de la colectividad zamorana. Para ello, fue preciso que distintas personalidades aportaran su quehacer, si bien, dentro de ese grupo destaca la figura de Ramón Álvarez Moretón, imaginero de procedencia rural que allá por el siglo XIX ayudó en grado sumo a configurar definitivamente la estética del cortejo procesional zamorano gracias a su labor de introspección con el pueblo llano, captando el carácter y los valores más intrínsecos del alma zamorana, dejando tras de sí un valioso legado continuado por los artífices que aprendieron y se formaron con él en su taller, elaborando una representación plástica de la pasión de gran entidad.

Palabras clave: Semana Santa, Zamora, Imaginero, Ramón Álvarez, Escuela.

Easter is today the most important event being held in Zamora. It's a phenomenon that goes beyond religion, projecting its influence on the social and cultural spheres, setting up a celebration of character himself, demonstration of the values of the Zamora community. To do this, it was necessary to many different personalities to provide their work, although within that group highlights the figure of Ramón Álvarez Moretón, made of rural origin who helped in great degree definitely set the aesthetics of the zamorano processional parade thanks to his work of introspection with the plain people, capturing the character and the most intrinsic values of the Zamora soul back in the 19th century, leaving behind him a valuable legacy continued by the craftsmen who learned and were formed with him in his workshop, developing a Visual representation of the passion of great entity.

Keywords: Holy week, Zamora, Carver, Ramón Álvarez, school.

Fue un 25 de abril de 1889 cuando Ramón Álvarez Moretón, al que sus conciudadanos apodaron “el santero”, dejó este mundo para pasar a formar parte del selecto grupo de gentes que gracias a su quehacer pasan a convertirse en sujetos legendarios, personajes que permanecen en la memoria colectiva para siempre y cuya huella trasciende a generaciones de paisanos que de boca en boca enaltecen su figura hasta situarla en las más altas cotas de valoración histórica.

Por este motivo, pues casi todo lo relacionado con D. Ramón está fundamentado en la tradición oral, existen grandes dificultades para conocer su biografía en lo que respecta a su labor artística, principalmente con anterioridad al año 1857, momento en el que la Cofradía del Santo Entierro procedió a encargarle el paso “El Descendimiento”, su primera obra de imaginería procesional, a partir de la cual se le reconoce como uno de los artífices más prolíficos de su tiempo en dicho campo.

Por tanto, desde este preciso momento, el nombre de Ramón Álvarez se ha asociado de forma indisoluble con una determinada manifestación de índole religioso: la Semana Santa. Sus creaciones artísticas tienden a asociarse más con lo popular y la memoria colectiva que con el estudio de investigadores, circunscritas a un ámbito provincial y de temática religiosa, sin posibilidades de saber cómo hubiera actuado frente al reto que supondría enfrentarse a la obra profana. De todos modos, D. Ramón es patrimonio de la ciudad de Zamora, desarrollando su carrera en una urbe que experimentaba grandes cambios en su desarrollo urbanístico y configuración estética como consecuencia de las amplias migraciones del ámbito rural que se estaban dando en la sociedad decimonónica.

Y es que la Zamora del siglo XIX era una vetusta capital de provincia, de 16.417 habitantes en la mitad de la referida centuria, que comenzaba a salir de un ostracismo secular gracias en gran medida a la mejora de las comunicaciones, acometiéndose distintas obras de infraestructura como la carretera que unía esta modesta ciudad con Valladolid en 1852, o lo más trascendente, la inauguración de la línea férrea Medina del Campo – Zamora en 1864. Esta humilde infraestructura posibilita la salida de los excedentes agrarios, el desarrollo de las industrias manufactureras de transformación de productos agrícolas y la expansión del comercio capitalino. A su vez, se produce una mejoría del tejido urbano sustituyéndose el incómodo pavimento de guijarros por un moderno adoquinado, renovándose fachadas con esbeltos miradores y construyéndose edificios de nueva planta y mayor altura. Ya a finales de siglo, en 1896, se establece el fluido eléctrico y un año después finaliza el montaje del alumbrado público.

Estas transformaciones generan un exponencial avance en las condiciones de vida y en la estética de la ciudad, aunque no significan un cambio sustancial en su estructura urbana, heredada del periodo medieval. Si bien, durante esta época se da la definitiva consolidación de las clases medias, con lo cual, la sociedad estamental del Antiguo Régimen cede paso a la sociedad de clases de la Restauración. La burguesía emerge con inusitada fuerza, conformada por grandes propietarios agrícolas, banqueros, industriales y comerciantes que adquieren un gran peso específico en la vida de la ciudad en detrimento de las clases nobles. El clero, aunque privado de sus antiguas propiedades por el proceso desamortizador, continúa ejerciendo su influencia en una población eminentemente católica.

Este desarrollo social será vivido por Álvarez, que con su perspicacia se “empapa” de toda esta vorágine, acabando por formar parte del entramado social zamorano de más alta influencia. De todos modos, la irrupción en el escenario socio-político de las clases medias no atenúa las diferencias sociales, pues una reducida élite que corona la pirámide socioeconómica y ejerce el control político, convive con un amplio sector de modestos ciudadanos, si bien, ello no es óbice para que en el ámbito cultural se origine un plausible progreso con la aparición de la prensa escrita¹ y la creación de distintos centros docentes como la Escuela de Artes y Oficios.

Por todo ello, la ascensión de D. Ramón Álvarez desde un estrato social de origen rural, hasta alcanzar la respetabilidad como artista que no se ganaba su pan con el esfuerzo ímprobo de sus manos, va en paralelo a como lo fue haciendo Zamora en su progreso urbanístico y estructural. Del humilde niño nacido en la localidad de Coreses el 22 de septiembre de 1825, de infancia pobre, hijo de un bracero del campo, hasta llegar al vanagloriado artista que fallece el 25 de abril de 1889, pasan casi 64 años en los que evoluciona de ser un mero artesano hojalatero en sus inicios profesionales hasta transformarse en uno de los prohombres de la ciudad.

Tras llegar a Zamora con su familia en busca de un futuro mejor entre los años 1835 y 1839, comienza a trabajar a temprana edad ejerciendo el oficio de hojalatero, recibiendo una educación artesana que realiza en la Escuela de la Sociedad Económica de Amigos del País, entidad aglutinadora de buena parte del entramado cultural de la ciudad. Fundada en Zamora y autorizada por el Consejo de Castilla en 1778, es una

1. Destaca la fundación de *El Heraldo de Zamora* en diciembre de 1896 como medio de comunicación de la burguesía liberal, y *El Comercio de Zamora* en febrero de 1897.

institución creada por el pensamiento ilustrado para promover la regeneración económica y cultural de la sociedad española.

Disponiendo de taller propio dedicado a la artesanía hojalatera, ya con 21 años, recibe el encargo del ayuntamiento de Zamora para realizar el alumbrado público, hecho motivado sin duda por su buen hacer como artesano mostrado también en una estancia anterior en Madrid, donde conformó una monumental araña para el patio de butacas del Teatro Real. Todo ello, va conformando una personalidad artística que se identifica plenamente con la sociedad zamorana de su tiempo, resultando su obra como un acta notarial artística de su más cercano entorno.

Y son estas características las que se expresan de forma inequívoca en sus creaciones escultóricas, particularmente, en sus imágenes para la conformación de los pasos de Semana Santa, verdaderos iconos de devoción popular, de plasmación de unas creencias arraigadas en lo más profundo del alma de la sociedad pequeño-burguesa zamorana, dándose una plena identificación entre ésta y la dialéctica plástica de Ramón Álvarez, que respondía de lleno a la dimensión religiosa presente en la ciudad. Y es que el imaginero se movía espiritualmente bajo los postulados imperantes en la tradición del Siglo XIX, cumpliendo con las obligaciones que la Iglesia demandaba, de hecho, era miembro de las cofradías de Jesús Nazareno, vulgo “Congregación”, Santo Entierro de Cristo y de la de Ntra. Sra de los Remedios². Por ello, D. Ramón, a la hora de configurar sus imágenes, tiende a profundizar en sus propios sentimientos para lograr un alto grado de expresividad, respondiendo a esa sensibilidad zamorana que buscaba amoldar los usos religiosos con los modos sociales convencionales, en un intento por lograr una espiritualidad edulcorada por medio de unos modelos iconográficos de índole tierno, amable y delicado, si bien, existía espacio para el drama, aunque un tanto complaciente, sin la sobriedad y ascetismo de las composiciones plásticas de épocas pretéritas.

Su labor como profesor de dibujo³, ampliada con su cátedra posterior en dicho menester, le hace estar en contacto con la gente, lo que le permite responder a sus demandas basadas en la más profunda piedad de índole popular. Pero aun poseyen-

2. De esta cofradía de Gloria fue miembro desde 1853, pues su nombre figura como actor en el inventario de objetos artísticos y fábrica de la ermita.

3. El historiador Enrique Fernández Prieto-Domínguez conserva en su archivo particular un recibo de la escuela de dibujo que al parecer tenía abierta Ramón Álvarez Moretón. El documento en cuestión está fechado en 1858.

do una buena posición social y una gran estima por parte de sus conciudadanos, sus biógrafos refieren episodios tormentosos como fue la muerte de cuatro de sus seis hijos y problemas matrimoniales que al parecer le llevaron a mantener una relación extramarital con una joven sirvienta natural de la localidad de Fresno de Sayago con la cual contrajo nupcias a una edad ya avanzada una vez enviudó de su primera esposa.

Los pocos datos que se conocen sobre su biografía, presentan una vida agitada, sí, pero ello no fue impedimento para que elaborara una gran producción, pues desde 1857, cuando ya contaba con 32 años y recibe el encargo del Descendimiento para la Cofradía del Santo Entierro de Zamora, hasta su muerte en 1889, realiza 89 obras como imaginero⁴, sin contar con técnicas avanzadas en el desbaste de la madera, material con el que realizó casi todas sus creaciones salvo en casos aislados como fue el de la Piedad de la localidad de Manganeses, realizada en pasta-piedra⁵.

Ramón Álvarez es un artista ecléctico en su configuración estilística pues en él se dan distintas tendencias en un intento de retomar formas pretéritas que respondieran a las necesidades devocionales, de manera que no se “contaminaran” de los lenguajes artísticos imperantes en ese periodo y que no respondían ni de lejos a las demandas y preferencias de la Iglesia, que continuaba anclada en el gusto por el barroco cortesano que hacía un siglo habían impuesto escultores como Luís Salvador Carmona (1708-1767) y Juan Pascual de Mena (1707-1784) en la zona centro y norte de la península, y Francisco Salzillo Alcaraz (1707-1783) y Cristóbal Ramos (1725-1799) en el sur. Y es este estilo el que inspira las creaciones del imaginero de Coreses, pues se aleja sobremanera de esos preceptos que algunos estudiosos asignaban a su lenguaje, por medio del cual Ramón Álvarez venía a expresarse bajo los postulados del barroco perteneciente a la escuela castellana del seiscientos. Sin embargo, un análisis detallado de sus creaciones deja entrever que se dejaba llevar por los medios utilizados en la plástica escultórica religiosa del setecientos, más cercanos al gusto imperante en la sociedad de su época, marcado por cierta raigambre romántica en el plano cultural.

Y es que Zamora es, en la época de Ramón Álvarez, una urbe estamental de clérigos y artesanos, más tendentes a la nostalgia de tiempos pretéritos que conscientes de la realidad circundante, estructurada en torno a grandes diferencias de índole social y la

4. Según el catálogo elaborado por D. José Ángel Rivera de las Heras, Delegado Diocesano para el Patrimonio de la Diócesis de Zamora. Año 2014.

5. FLECHA BARRIO, R. (2001). “Apuntes sobre el estudio de la obra imaginera de Ramón Álvarez Moretón”. *Revista Barandales*.

consecuente segregación de los grupos que conformaban esa sociedad. Por tanto, en esta etapa crepuscular, añorante de la grandeza de un pasado remoto que jamás volverá, forjó su formación cultural y técnica este artista, configurando una obra profundamente religiosa, pero tremendamente efectista y declamatoria, inserta en las expresiones de lo teatral zarzuelero y en la espectacularidad escenográfica de su tiempo. Una época en la cual el teatro posee un papel fundamental como medio de difusión de los valores burgueses, propios de una clase social que exige verse retratada en el escenario, utilizando los recursos que le ofrecía el estilo de representación posromántico, melodramático y efectista, en boga en los escenarios de la segunda mitad del XIX y explotado en el Teatro Principal de Zamora. Y es precisamente con esta expresión artística con la que conecta la obra de Ramón Álvarez para la Semana Santa, pues sus pasos son un verdadero teatro de carácter itinerante, altares móviles capaces de catequizar y convertir a la burguesía enriquecida con anterioridad gracias a la desamortización de los bienes eclesiásticos. De hecho, la propia Iglesia Católica se orientó hacia la enseñanza secundaria destinada a los grupos burgueses y sobre todo a su élite social.

Sus imágenes para las cofradías pasan de unos modelos rústicos en sus inicios a mostrar un canon más estilizado y de mayor refinamiento, aunque su valoración artística siempre ha quedado en un segundo plano frente a la apariencia afectada de la representación. Sin embargo, es preciso destacar sus cualidades aun utilizando moldes de escayola ya realizados para elaborar sus tallas y recursos como la tela encolada y la técnica de la arpillera. Por tanto, trabajaba con materiales pobres, de hecho, en su obra apenas se aprecian golpes de gubia, siendo las figuras modelos de yeso estabilizados y ensamblados en un armazón de madera, pero no talladas, lo que favorece su levedad, importante para ser trasladadas a hombros en procesión⁶.

Sin embargo, el hecho de que una obra parta de un vaciado no debe desmerecer al artista, pues el resultado final es el verdadero valor seguro, y Ramón Álvarez usaba como nadie los moldes y modelos de escayola, teniendo presente que se encontraba en una época en la cual el estilo imperante era el neoclasicismo y que se había comercializado el gusto por los modelos en yeso que reproducían las obras escultóricas de la antigüedad. Además, la verdadera esencia es lo que ésta transmite, lo que inyecta en el espectador, respondiendo con ello fielmente a lo que las cofradías le demandaban:

6. FLECHA BARRIO, R. (2008). "El maestro de D. Ramón". *Revista Barandales*.

unas imágenes adheridas a la tradición del pueblo de Zamora a base de colorido, narración, gesto y melodrama.

Lo curioso de todo, es que nada se sabe sobre la fecha en la que se inició en el arte de la imaginería. Posiblemente comenzara a esculpir en la década de 1850 dado que en 1857 la Cofradía del Santo Entierro le encarga la elaboración del grupo “El Descendimiento”, lo que explica que ya debía conocer sobradamente el oficio cuando una entidad tan importante le confía esta responsabilidad, si bien, no se conoce ninguna obra anterior suya ni tampoco quien pudo ser su maestro, pues difícilmente pudo surgir del mero estudio del dibujo una especialidad artística como la de imaginero.

Ese aprendizaje sólo es posible adquirirlo si existe un extenso trabajo desde tiempo atrás en el taller de un escultor, y no hay duda que Álvarez tuvo que contar con la ayuda y supervisión de un maestro que le adoctrinara en las técnicas de la imaginería, teniendo en cuenta que aunque su trabajo es parco en recursos escultóricos, lo que denota la no existencia de una formación académica, sí maneja brillantemente distintos rudimentos plásticos, principios que tuvo que aprender de manos de alguien versado. A este respecto, existen distintas especulaciones, como la del imaginero D. Ricardo Flecha Barrio que recientemente ha referido el nombre de Blas González, modesto artesano local, poseedor de un taller de imágenes devocionales durante la primera mitad del siglo XIX, como posible maestro de D. Ramón.⁷

De todos modos, aún con la persistencia de pequeños talleres de arte religioso industrial, lo cierto es que Zamora había perdido toda su tradición escultórica, no había nadie que pudiera considerarse heredero de la enorme plástica de los Tomé durante el siglo XVIII y ni siquiera la elaboración del retablo mayor de la catedral en el año 1774, sirvió de acicate para que su escultura fuera imitada, perdiéndose la ocasión de elaborar un gusto clásico muy acorde con la tradición de la ciudad insertada en el estilo renacentista.

Pero Ramón Álvarez encontró unas cofradías que impulsadas por la clase burguesa dominante, tenían la intención de renovar sus representaciones pasionales, teniendo en cuenta que la inmensa mayoría de pasos representaban una única imagen, adoleciendo de escenas grupales. El mérito de este imaginero no fue sólo satisfacer esta demanda, sino recuperar la tradición artística interrumpida en la provincia, siendo el punto de partida del arte moderno en la ciudad, aunque con un sello tradicional que

7. FLECHA BARRIO, R. (2014). “El taller de Ramón Álvarez”. *Revista Barandales*.



1. La Lanzada, Ramón Álvarez Moretón. 1868, Cofradía del Santo Entierro. Museo de Semana Santa de Zamora.

le impediría superar el historicismo de carácter romántico. Por ello, son los pasos el epicentro de su plástica y aquello más representativo de su creación, lo que motiva que sean el objeto de esta investigación sobre su obra.

Desde su primer grupo hasta la realización de la Virgen de los Clavos en 1886, epígono de su quehacer dentro de la plástica pasionaria, elabora un total de nueve pasos para la capital zamorana, interviniendo otros dos ya existentes en aras de su restauración (Oración del Huerto y Flagelación). Configura con ello una obra que despertó elogios incluso del propio rey Alfonso XII, que el día 11 de septiembre de 1877 visitaba la catedral de Zamora a puerta cerrada, en cuyo claustro se exhibían los pasos de las procesiones de Semana Santa realizados por D. Ramón Álvarez; ante su visionado, el monarca dedicó encendidas honras al artista, incluso meses después, le fue concedida la condecoración de Caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III⁸.

El referido primer grupo esculpido, el ya mencionado paso de “El Descendimiento”, sustituye a una escena anterior de igual temática que se vendió a la Cofradía de la Cruz de Tábara. En un primer momento, el encargo contratado no incluía la imagen del Cristo, tal vez con la intención de reutilizar el anterior, pero finalmente, el imaginero entrega el grupo completo, si bien no se pudo estrenar en la Semana de Pasión de 1858 como era la intención de la Cofradía del Santo Entierro, debiendo pasar un año más para tenerlo concluido.

8. Le fue concedida por Real Decreto de 29 de Abril de 1878 y se hizo pública en la Gaceta de Madrid el 30 de Mayo de ese año.

2. La Caída, Ramón Álvarez Moretón. 1866-1878. Cofradía de Jesús Nazareno. Vulgo "Congregación". Museo de Semana Santa de Zamora.



El conjunto a menudo fue relacionado con los grupos elaborados en el siglo XVII por Gregorio Fernández (1576-1636), Francisco Díez de Tudanca (1616-1685/89) o Miguel Rubiales (1642-1702) para distintas localidades de Castilla, pero Álvarez, aunque también utiliza un trascendente sentido ascensional enmarcado hasta en tres alturas, llevó a efecto un modo de expresión que entronca más con los modelos del sur, especialmente con la escuela granadina de Pedro de Mena (1628-1688). A este particular, es preciso detenerse en la figura de la Virgen, una imagen que está claramente basada en la que tallara el maestro granadino por encargo del obispo de Córdoba, zamorano de nacimiento, fray Alonso de Salizanes y que éste regaló al convento de la Purísima Concepción de Zamora, busto que hoy día se encuentra expuesto en el Museo Diocesano.

Tras esta obra, rústica en sus formas, un tanto tosca, D. Ramón pasó a configurar en el año 1868 un paso que le ha dado justa fama en el ámbito de la imaginería procesional:

“La Lanzada” o “Longinos” (fig. 1), magna realización, paradigma teatral de la configuración estética, en un juego de gestos y actitudes que conforman una escena tumultuosa, pero cuyo estudio de las perspectivas y distribución espacial son de una sabiduría incuestionable, muy probablemente inspirada en la obra pictórica de Peter Paul Rubens (1577-1640) de esta misma iconografía. Longinos y su caballo, junto a la imagen de la Virgen, expresan bien a las claras la magnificencia de la escena. Los 16000 reales que tuvo que pagar la cofradía resultaron una gran inversión dada la enorme acogida que tuvo en la ciudad.

Esta escena consagró a Ramón Álvarez y en el año 1865 la Cofradía de Jesús Nazareno, vulgo “Congregación”, le encarga “La Caída” (fig. 2), uno de los grupos más

sobresalientes surgidos de sus manos. El escultor utilizó sus recursos como dibujante para inspirarse en el cuadro de Rafael de Sanzio (1483-1520) "Subida al Calvario", conocido como el Pasma de Sicilia y que actualmente conserva el Museo Nacional del Prado. El conjunto fue tallado en diversas etapas, saliendo por vez primera en 1866 con la imagen de Cristo, la Virgen María y el Cirineo; al año siguiente se incorporó el sayón que tira de la soga, y habría que esperar 12 años, hasta 1878, para ver el grupo completo con la adhesión de las imágenes de santa María Magdalena, el sayón que levanta el puño en ademán de golpear a Jesucristo, vulgo "el carbonero" y el famoso niño de los clavos, tempranamente conocido como "el pilluelo", para el cual se especula que tomó como modelo un niño del arrabal de san Lázaro. La imagen del Señor enseguida caló en la devoción de los zamoranos por su bello rostro que no esconde los signos del abatimiento y el sufrimiento físico, pero que expresa un patetismo dulcificado, acorde con la plástica escultórica de Luis Salvador Carmona (1708-1767) del que sin duda imita su expresión. Al ser una imagen de vestir, enseguida recibió diversas donaciones, como una túnica bordada, una corona de espinas plateada y unas potencias, regalos que le hizo el Sr. Nicolás Gutiérrez.

Sin embargo, a pesar del buen hacer del escultor en la representación de los personajes sagrados, es en los sayones donde Ramón Álvarez logra una iconografía particular, fruto de una interpretación realista, surgida unas veces de referentes plásticos y otras de su imaginario, aunque tomada de la tipología popular de su entorno, si bien, alejada de la tradicional y estereotipada representación grotesca muy utilizada en las composiciones pasionarias del siglo XVII en Castilla y León. Por el contrario, D. Ramón se deja llevar más por el estilo de la obra de Francisco Salzillo (1707-1783), con unos esbirros que no inspiraban risa o mofa, sino más bien miedo o pavor, pues para nada resultaban ser ridículos personajes vulgares y desgarrados, más bien matones sin escrúpulos.

En 1872, la Cofradía de la Resurrección sigue la misma senda de renovación emprendida por las otras entidades pasionarias y sustituye su antiguo titular, encargando a Ramón Álvarez la realización de una nueva imagen. Extrañamente, dados los retrasos que se producían en la elaboración de las tallas por parte del imaginero, en tres meses la obra estaba finalizada, lo que motivó que su acabado no fuera tan afortunado como el mostrado en anteriores realizaciones.

Esta última circunstancia, fue enmendada por D. Ramón con la realización de la "Virgen de las Angustias" para la Cofradía del mismo título a fin de sustituir a la an-



3. La Crucifixión. Ramón Álvarez Moretón. 1885. Cofradía de Jesús Nazareno. Vulgo "Congregación" Museo de Semana Santa de Zamora.

tigua talla. Su primera salida está fechada en la Semana Santa de 1879, gracias a una crónica periodística aparecida en *El Eco del Duero*, antigua publicación de periodicidad semanal. Existiendo un precedente, la escultura realizada para la localidad de Mangeses de la Lampreana por encargo del Sr. D. Esteban Fernández, la imagen para la ciudad de Zamora poco tiene que ver con esta, pues es de carácter más devocional, repitiendo el modelo gestual de la Virgen del paso de "La Caída". Si bien, el punto más álgido de entidad plástica se da en la imagen del Cristo, donde esta vez sí, Ramón Álvarez se guía por la dialéctica del barroco del seiscientos en Castilla, plasmando una expresión corporal inspirada en el grupo de la Piedad que Gregorio Fernández (1576-1636) elaborara para la Cofradía de las Angustias de Valladolid allá por 1616.

Llegado el año 1880, la Cofradía de Jesús Nazareno, vulgo "Congregación", acuerda reformar todas las efigies que se encontrasen en un estado deteriorado, nombrándose una comisión al efecto. En octubre de ese año se protocoliza la escritura y, de ese modo, Ramón Álvarez se enfrenta con el mayor reto que tuvo que realizar: el paso de "La Crucifixión" (fig. 3). Dada la dificultad de su realización, el amplio número de imágenes que debían ocupar un reducido espacio y los distintos problemas personales del escultor, la hechura de la escena fue tortuosa, no siendo hasta el año 1885 cuando se remató el conjunto. Un grupo de nueve figuras con una gran carga emotiva, en el que contrasta la mansedumbre de la figura de Cristo, sin duda el mejor crucificado de los tallados por D. Ramón, con la fiera de los sayones, que repiten actitudes muy similares a las del paso de "La Caída". Destaca a su vez la imagen de la Virgen, muy original en su concepción, de gesto doliente y más sufrido que sus otras imágenes de la Dolorosa.

Después de una actividad repleta de encargos para distintas localidades de la provincia, Ramón Álvarez elaboró dos figuras solitarias que son el culmen de su arte: “la Verónica” y “la Soledad” (fig. 4), ambas propiedad de la Cofradía de Jesús Nazareno, vulgo “Congregación”. La primera de ellas fue donada por el Gremio de Comerciantes de Tejidos, que hoy día la tiene por patrona, estrenándose en 1885. La imagen de María en su Soledad es sencillamente portentosa. Siendo donación de un particular, D. Joaquín Muñiz, realizó su primera salida procesional en 1886. Fue tal su acierto en la interpretación, que puede decirse que surgió una nueva devoción en Zamora que hasta esa fecha no había existido, objeto incluso hoy día de gran fervor popular. Es el culmen del arte de D. Ramón, de un estoicismo sereno, alejada de estridencias y actitudes declamatorias en una sabia expresión de introspección del dolor, como una dama enlutada perteneciente a la burguesía que ha asumido el sufrimiento de un suceso trágico inevitable.

El impacto de esta imagen hace que la Cofradía del Santo Entierro le encargue en el verano de 1886 una dolorosa: la Virgen de los Clavos. Imagen de vestir, porta un rico manto realizado en los talleres de Lyon (Francia), resultando el epígono de la obra de Ramón Álvarez para la Semana Santa, surgiendo una especie de identificación entre ambos que es divulgada por la burguesía de la ciudad, con la cual el imaginero sintonizaba por situación social y creencias; de hecho, nadie ha representado como él los sentimientos, los anhelos y las desventuras del pueblo zamorano.

El taller de D. Ramón en la Puerta de la Feria, era un centro de aprendizaje donde un grupo de jóvenes artistas se formaban en el arte escultórico. Muchos investigadores han utilizado el término “escuela de Ramón Álvarez” para referirse a este conjunto de artífices, término que tal vez no se ajuste en demasía a la realidad, pues el propio



4. La Soledad, Ramón Álvarez Moretón. 1886. Cofradía de Jesús Nazareno. Vulgo “Congregación” Iglesia de San Juan, Zamora.



5. La Ascensión de la Cruz. Aurelio de la Iglesia. 1898. Cofradía de Jesús Nazareno. Vulgo "Congregación" Museo de Semana Santa de Zamora.

maestro no era consciente de estar creando en su taller una escuela propiamente dicha. Sin embargo, el hecho de estar estudiando escultura en la Zamora de aquel tiempo, significaba formar parte del círculo de aprendices de Álvarez, al ser su taller la única referencia en esta práctica.

Algunos de esos denominados discípulos, fueron becados por la Diputación Provincial, pensionados en Roma y autores de prestigio, pudiendo aseverar que existen dos hornadas de talentos: en la primera, la más cercana en el tiempo a D. Ramón, destacan Eduardo Barrón González (1858-1911) y Aurelio de la Iglesia Blanco, no considerando preciso incluir a Mariano Benlliure Gil (1862-1947) tal y como han hecho distintos historiadores por la mera circunstancia de que pudiera trabajar un breve periodo de tiempo en el taller de D. Ramón.

Dicha afiliación es una exageración evidente, pues Benlliure venía de una familia de tradición artística y posiblemente su padre era su referente más cercano. El segundo grupo está conformado por los brillantes Miguel Torija Domínguez (1875-1901) y Ramón Núñez Fernández (1868-1937).

El destacado nivel de estos artífices confirma la aseveración llevada a efecto con anterioridad, es decir, la suma importancia que tuvo Ramón Álvarez para la recuperación del arte escultórico en Zamora. Eduardo Barrón no tiene obra en la Semana Santa, pero dado su prestigio en el ámbito plástico es oportuno mencionarlo a la hora de apoyar dicha aseveración⁹. Compañero de este artista en el taller fue Aurelio de la Iglesia, imaginero que continuó expresándose conforme a su maestro y cuyo temperamento depresivo no le ayudó en demasía en su carrera, aunque por parte de la crítica

9. Eduardo Barrón, según el historiador José Andrés Casquero Fernández, guardó toda su vida un recuerdo muy grato de Ramón Álvarez, de hecho, siempre figuró en su currículum que había sido discípulo de este imaginero.

existe una valoración injusta de la obra que realizó para la Semana Santa, tanto en el caso del “Cristo Yacente” o “Jesús de la Urna” para la Cofradía del Santo Entierro en 1897, como en el de “La Elevación de la Cruz” (fig. 5), encargo de la Junta de Fomento de Semana Santa en el año 1898 y cedido a la Cofradía de Jesús Nazareno, vulgo “Congregación”. Especialmente severo es el juicio de este último grupo que quizá resulte un tanto abigarrado, pero cumple con su función primordial ya que impresiona por su gran teatralidad, configurando un escenario móvil muy directo en su discurso.

Peor suerte corrió la imagen de “Cristo Yacente”, pues desde un principio sufrió el rechazo incluso del propio obispo de Zamora. Con todo, la temprana muerte de este imaginero nos impide haber valorado lo que pudiera haber llevado a efecto con más años de carrera.

Después, surge la figura de Miguel Torija Domínguez, que acude al taller a muy temprana edad y en una situación de pobreza alarmante, teniendo que buscar nuevos caminos formativos tras la muerte de su maestro. Gran escenógrafo, con facilidad para la composición, aspectos que muestra en la única obra realizada para la Semana Santa de Zamora, “El Prendimiento”, encargado por la Junta de Fomento de la Semana Santa y donado a la Cofradía de la Vera Cruz en 1898, conjunto cuya originalidad en su conformación, con cinco figuras dispuestas en modo triangular, huye de los preceptos compositivos de Ramón Álvarez, valorándose extraordinariamente en Zamora cuando el 28 de marzo de 1898 es expuesta en la capilla del exconvento de san Pablo.

Finalmente, Ramón Núñez Fernández es el otro artista de prestigio a nivel nacional surgido del taller de Ramón Álvarez. Gaditano de nacimiento, el trabajo de su padre le llevó a Zamora, ingresando como aprendiz en el taller de Álvarez, iniciando posteriormente una amplia formación académica tras la muerte de su maestro. Siendo ya Catedrático y Director de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de

Valladolid realizó para la Semana Santa de Zamora dos magníficas obras: “La Sentencia” para la Cofradía de la Vera Cruz en 1925 y “El Retorno del Sepulcro” (fig. 6) para la Cofradía del Santo Entierro en 1927. La primera de ellas, integrada por cinco figuras, es un grupo de gran expresividad en un estudio magnífico de las expresiones y entidad psíquica de cada uno de los personajes, destacando la figura Cristo de gran porte y elegancia plástica. La dialéctica es similar a la de Ramón Álvarez, si bien en el plano técnico la obra muestra una superior enjundia escultórica. En el segundo de los pasos, Ramón Núñez muestra una enorme perfección en el aspecto técnico, de gran raigambre clásica, siendo uno de los grandes conjuntos procesionales que desfilan en

6. Retorno del sepulcro. Ramón Núñez Fernández, 1927. Cofradía del Santo Entierro. Museo de Semana Santa de Zamora.



Zamora. Sus cinco imágenes, José de Arimatea, María Magdalena, María Salomé, San Juan y la Virgen María, conforman una sugestiva escena dispuesta muy sabiamente, haciendo uso de actitudes piadosas altamente sentimentales, como la de María Magdalena que se aferra a la losa que cubre el cuerpo muerto de Jesús. Por tanto, Ramón Núñez deja un legado que lo sitúa en la cúspide de los escultores que trabajaron para Zamora.

Como se aprecia, es obvio que alguno de los discípulos de Álvarez le superó en perfección técnica, en elaboración de anatomías, en acabado de sus volúmenes, teniendo en cuenta que recibieron mayor formación académica que su maestro. Ahora bien, ninguno de ellos poseía la fuerza religiosa, espiritual y devota de D. Ramón, capaz de conectar con lo más íntimo, lo más intrínseco, lo más autóctono de la Zamora pretérita, de aquella urbe romántica, anhelante del pasado, que intentaba sostener como fuera los valores que la hicieron grande. Unos valores que gracias a personajes como D. Ramón Álvarez, no han sido presa del olvido por parte de los desacralizados y materialistas tiempos actuales.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÉS, G. (1973). *Economía e ilustración en la España del Siglo XVIII*. Barcelona: Ariel.
- BURRIEZA, J. (2011). “Los imagineros, dramaturgos de la madera”. En FUNDACIÓN VILLAMAR (Ed.), *Semana Santa en Castilla y León* (pp. 77-115). Valladolid: Junta de Castilla y León.
- CASQUERO, A. (1989). *Ramón Álvarez, imaginero*. Zamora: Comisión de Homenaje a Ramón Álvarez.
- CASQUERO, A. & JARAMILLO, M.A. (2009). *La Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora*. Zamora: Cofradía de la Santa Vera Cruz.
- FERRERO, F. (1987). *Historia de la Cofradía del Santo Entierro*. Zamora: Cofradía del Santo Entierro.
- FLECHA, R., GARCÍA, P. & RIVERA, J.A. (2003). *Museo de Semana Santa de Zamora*. Zamora, España: Junta Pro Semana Santa de Zamora.
- GALLEGO, A. (1979). *Estudios históricos sobre la iglesia española contemporánea*. El Escorial: Ciudad de Dios.
- MATEOS, M.A. (1986). “Apuntes sobre la imaginería de la Semana Santa de Zamora”. En JUNTA PRO SEMANA SANTA DE ZAMORA (Ed.), *La Semana Santa de Zamora* (pp. 49-73). Zamora: Ayuntamiento de Zamora.
- MATEOS, M.A. (1992). “La imaginería de la Semana Santa durante los siglos XIX y XX”. En EL CORREO DE ZAMORA (Ed.), *La Semana Santa en Zamora* (pp. 57-69). Zamora: Junta Pro Semana Santa de Zamora.
- MATEOS, M.A. (1993). “Semana Santa en Zamora”. En EDILESA (Ed.), *La Semana Santa en Castilla y León* (pp. 59-91). Valladolid: Junta de Castilla y León.
- MURILLO, F. (155). *Las clases medias españolas*. Granada: Universidad de Granada.
- PIÑUELA, A. (1987). *Descripción histórica de la ciudad de Zamora, su provincia y su obispado*. Zamora: Instituto Florián de Ocampo.
- RODRÍGUEZ, C. (1945). *Biografía de Ramón Álvarez*. Zamora: El Correo de Zamora.

III. Artes decorativas y suntuarias

ORFEBRERÍA DE LA PASIÓN EN LA PROVINCIA DE ALICANTE

Alejandro Cañestro Donoso

Doctor en Historia del Arte

Las artes suntuarias, especialmente la orfebrería y la platería, estuvieron y están muy presentes en la Semana Santa española, por su propia significación simbólica y conceptual. Evidentemente, una manifestación tan compleja como es la de recordar los últimos días de vida de Cristo entraña toda una serie de cuestiones en torno a ella, a saber, ritos, procesiones, celebraciones litúrgicas, etc., en las que la platería no queda al margen. Incluso puede decirse que en algunas se erige como la verdadera protagonista, caso de los monumentos de Jueves Santo, auténtico derroche y escaparate de platería que evocan la tumba de Jesús. El repertorio artístico de orfebrería comprende asimismo otras tipologías, como los cálices que incorporan motivos de la Pasión, ya sean estos una mera representación de improperios o, por el contrario, escenas completas. Dentro del ceremonial de Jueves Santo forman parte directa otras piezas como las crismas o las propias ánforas de óleos, además de los relicarios de la Pasión, que en esta provincia alicantina se concretizan en los llamados *Lignum Crucis* y en la reliquia de la Santa Faz, venerada actualmente en el monasterio de clarisas (Alicante). A todo ese panorama hay que sumar las aportaciones de las cofradías, muy particularmente la orfebrería con destino al ornato de las imágenes que salen en la procesión, por lo que aquí se ofrece un panorama global, de conjunto si se quiere, que pretende mostrar y calibrar la aportación de ese patrimonio suntuario a la Semana Santa en tierras de la provincia de Alicante.

Palabras clave: orfebrería, Semana Santa, Alicante,
Monumentos de Jueves Santo, reliquias.

Sumptuary arts, especially goldsmiths and silversmiths, were and are very present in the Spanish Holy Week, by their symbolic and conceptual significance. Obviously, such a complex event is to remember the last days of Christ involves a whole range of issues around it, namely, rituals, processions, liturgical celebrations, etc., where the silverware is not the margin. One can even say that in some stands as the true protagonist, if the monuments of Holy Thursday, real waste and showcase silverware that evoke the tomb. The goldsmith artistic repertoire also includes other types such as chalices which include representations of the Passion, be they a mere representation of expletives or, conversely, full scenes. Within the ceremonial Holy Thursday directly part other parts like chismatories or amphorae own oils, besides the relics of the Passion, which in this Alicante province are embodied in the so-called Lignum Crucis and the relic of the Holy Face, now venerated in the monastery of Poor Clares (Alicante). To all that picture must be added the contributions from the brotherhoods, most notably the jewelry destined for the beautification of the images that appear in the procession, so here an overview, jointly offered if you will, that aims to show and gauge the contribution of that sumptuous Easter heritage lands in the province of Alicante.

Keywords: *silverwork, Holy Week, Alicante, Holy Thursday Monuments, relics.*

Sería absurdo negar, hoy por hoy, la alta significación con que cuenta el arte de la platería en tierras españolas, particularmente por la proliferación de estudios e investigaciones nacidas en el seno de los departamentos universitarios, siendo un tema que ha venido interesando desde los últimos cuarenta años a numerosos investigadores de la talla de Rivas Carmona, Sanz Serrano, García Gainza, Cruz Valdovinos o Martín, entre otros. La presencia de las artes suntuarias en los planes de estudio asimismo reforzó esa necesidad. Como era de esperar, se han trabajado los tesoros catedralicios y parroquiales, incluyendo evidentemente otros aspectos como pudiera ser la orfebrería destinada a la Semana Santa en sus más variadas vertientes, desde los cálices y copones con iconografía específica hasta los monumentos de Jueves Santo o los relicarios de la Pasión, si bien ese panorama en la provincia de Alicante permanecía inédito en muy buena medida hasta el presente, pues las aportaciones hechas se limitan a fichas de catálogo, sin que pudiera evaluarse de manera global la importancia y significación de la orfebrería en la Semana Santa alicantina¹.

La platería y los textiles supusieron una importante contribución al realce del culto y las ceremonias especialmente en la zona de la cabecera de los templos aunque con los nuevos tiempos se generalizó la plata y otros ricos materiales en cualquier objeto litúrgico², por lo que puede decirse que a partir de la Contrarreforma se propició una gran cantidad de platería y textiles en ese ámbito con una doble función, por un lado enfatizar el epicentro del culto tras el nuevo carácter adquirido con la revitalización del mismo que proponía el Concilio de Trento con el correspondiente adorno y, por otro, obedecer a la función para la que fueron ideadas cada una de las piezas³. Real-

1. Al respecto, debe destacarse CAÑESTRO DONOSO, A. (2014). "De Carlos III a Alfonso XIII: el largo siglo XIX de la platería en la provincia de Alicante". *Canelobre*, nº 64 (pp. 270-287).
2. Se hace necesaria en este punto la consulta del estudio de CRUZ VALDOVINOS, J. M. (2001). "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción". En M. Á. CASTILLO OREJA (coord.). *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado* (pp. 149-170). Madrid: Fundación BBVA. En la Edad Moderna se llegaron a contabilizar más de un centenar de piezas de distintas tipologías en los grandes templos y catedrales, que obedecían a un cometido determinado en función de adornar el culto, las procesiones o las imágenes. Este último aspecto ha sido de relevancia para SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (2007). "El fulgor de la plata". En R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (com.). *El fulgor de la plata*. Córdoba: Junta de Andalucía, p. 25.
3. Tales funciones han sido puestas de relevancia en RIVAS CARMONA, J. (2003). "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias". En J. RIVAS CARMONA (ed.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003* (pp. 515-536). Murcia: Universidad de Murcia. Lo mismo ocurre con lo textil pues la Contrarreforma fue "un momento de renovación para la indumentaria litúrgica gracias al impulso dado al decoro y la magnificencia del rito católico en el Concilio de Trento, que llamaba a la sustitución de los ornamentos

mente, suponen tanto unos complementos del culto como un interesante conjunto de obras de arte con los que dotar convenientemente a los nuevos templos pero también como remozamiento de los ajuares de tiempos medievales o renacentistas en templos de tales momentos, añadiéndose en ocasiones el pie o cualquier otro elemento a una custodia o a una cruz ya existente, por lo que constituyen un magnífico aporte a la adopción de los nuevos gustos, las nuevas necesidades y la nueva imagen impulsada por Trento y la reforma del culto y la liturgia que conllevó, pues quedaban ya lejos de la acumulación de tiempos anteriores como signo de opulencia y prestigio⁴ para adoptar ahora otros caracteres, más en función de lo sagrado y lo utilitario ya que tales piezas no dejaban de ser funcionales⁵. Por tanto, a partir de Trento con la platería y los textiles extendidos a la totalidad del templo, las ceremonias quedaban revestidas de una gran magnificencia y aparatosidad, montándose, como ha señalado Rivas Carmona, en las ceremonias más solemnes y en las fiestas principales increíbles despliegues de platería en torno al altar mayor y su sagrario en tanto que epicentro del culto⁶. Y, como no podía ser de otra forma, la Semana Santa también se contagió de ese espíritu, en tanto que las procesiones y los ritos celebrados en el interior de los templos se erigían en auténtica propaganda de una Iglesia necesitada de reafirmación. Puede decirse que para ello, vinieron muy bien las obras de platería y tejidos. Es más, no sería descabellado afirmar que ellas adquieren verdadera carta de naturaleza durante la celebración de los días de la Pasión, con todo un elenco de piezas que estaban destinadas a adornar y embellecer las ceremonias, pues en función de la magnificencia y pompa de la liturgia, dichos ajuares deben ofrecer unas características determinadas, entre ellas suntuosidad y esplendor o, si se prefiere, maravillosas creaciones artísticas. En una palabra, puede

antiguos" (SOUSA CONGOSTO, F. (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo, p. 431).

4. Aunque la Iglesia tampoco fue ajena a esta ostentación por el lujo "que derrochó en la celebración de las más importantes ceremonias litúrgicas" (SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (2007), ob. cit., p. 22).
5. La verdadera importancia de las platerías radicaba "en su función, específicamente en su sagrada función litúrgica" pues su razón de ser era "servir de espléndido ajuar de cultos y ceremonias", si bien "el papel fundamental de la platería es dar imagen a unas concepciones religiosas y otorgar sublime apariencia al misterio sagrado" (RIVAS CARMONA, J. (2007). "*Splendor Dei*. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco". En R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (2007), ob. cit., p. 89). A este respecto cabe señalar también el estudio de FRANCHINI GUELF, F. (1986). "*Theatrum sacrum: materiali e funzioni dell'apparato liturgico*". En E. AVEGNO (coord.), *Apparato liturgico e arredo eclesiástico nella Riviera Spezzina* (pp. 9 y ss.). Génova, 1986.
6. "El culto y el ceremonial que ahora se imponen en sus capillas mayores exigieron un particular abastecimiento de obras de plata, llegando incluso a transformarse en espectaculares escaparates de platería" (RIVAS CARMONA, J. (2003). "El impacto de la Contrarreforma...", ob. cit., p. 519).

hablarse muy oportunamente de un arte específico, de igual forma que lo suponen las esculturas de los pasos o, en menor medida y conocimiento, la arquitectura propia de la Semana Santa y sus cofradías.

En ese sentido, no sólo las cofradías y hermandades de Semana Santa han tenido importante papel en el afán suntuario de la Pasión, pues también las catedrales y otros grandes templos de nuestro país han sido el reflejo de un claro impulso tendente a la acumulación de tesoros. Así pues, las palabras del profesor Manuel Pérez Sánchez al respecto resultan muy clarificadoras de las citadas intenciones acumulativas: “la relevancia de estas piezas suntuarias destinadas al culto no es, por tanto, un mero capricho de la institución catedralicia sino que responde en definitiva a una obligación derivada del propio *status* o rango de un templo en el que la necesidad de lo suntuoso, del brillo externo, de la pompa impresionante procede fundamentalmente de la exigencia del prestigio de la divinidad a la que allí se sirve y de la del estamento, es decir el Cabildo, ocupado a prestárselo, constituyendo a su vez todo ello un instrumento de clara afirmación de poder dentro de una sociedad”⁷. No obstante, la realidad es bien diferente si la comparamos con épocas pretéritas donde el lujo y la suntuosidad eran los elementos habituales que rodeaban al culto y sus espacios.

De la misma forma que la festividad del Cuerpo de Cristo necesitó grandes montajes en los principales templos de cada diócesis del panorama español, la noche del Jueves Santo también los exigió por sus especiales características y significación litúrgica y conmemorativa. Con tal fin fueron creados unos nuevos monumentos donde se reavivaría el recuerdo de Cristo y su sepulcro. Sin embargo, y antes de profundizar en ellos, conviene tener en cuenta unas piezas de platería que, de manera específica, se hicieron para esa ceremonia eucarística: las crismas y, por extensión, las ánforas de los óleos. Las más antiguas que se han localizado pertenecen a la iglesia de Nuestra Señora de Belén (Crevillent), y son tres frascos de base hexagonal rematados con tapa piramidal que presentan el punzón de Orihuela, esto es, el pájaro oriol, junto con unas marcas frustras de artífice⁸. De cronología similar son las crismas de la basílica de Nuestra Señora del Socorro (Aspe), cronológicamente fechables en el siglo XV y salidas de algún obrador anónimo valenciano a tenor de la marca que presenta una de ellas. Esas

7. PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1998). “El ornamento litúrgico de la Catedral de Jaén y algunas noticias sobre sus artífices”. *Códice*, nº 14, p. 42.

8. CAÑESTRO DONOSO, A. (2016). *El arte de la platería en Crevillent*. Crevillent: Ayuntamiento de Crevillent, p. 59.

piezas aún presentan un recuerdo gótico muy evidente, particularmente en la tapa de una de ellas y en la florecilla del remate⁹. En la parroquial de la Transfiguración (Muchamiel) aún se conserva un juego con la misma marca de Valencia sobre pie circular, quizá de un XVI avanzado. Por su parte, en la iglesia de la Asunción (Guadalest) se conocen las crismas que encargara el rector Juan de Solana con un repertorio decorativo típico de los finales del XVI a base de *rollwerk*, con tapa semiesférica. En la iglesia de los santos Juanes (Catral) han subsistido varias crismas de plata que no forman juego entre sí, si bien tres de ellas podrían ser datadas en la primera mitad del siglo XVIII, las otras tres son de la centuria siguiente. Igualmente de varia cronología son las conservadas en la iglesia de san Pedro (Novelda), posiblemente una de ellas del XVI, otra del XVII y otra del XVIII con los repertorios típicos de cada momento¹⁰. Por otra parte, el platero oriolano Gregorio Caubote labró hacia los años finales del siglo XVIII, aún dentro de la gracia rococó, las ánforas de óleos de la catedral de Orihuela¹¹. (Fig. 1)

Con todo, como era de esperar, el protagonismo de esa jornada recae en los monumentos o altares a Jesús Sacramentado que se erigen en todas las iglesias católicas del mundo, con el fin de que sirvan como altar de adoración del Cuerpo de Cristo, y que siempre han constituido un motivo de admiración para los que asisten a los templos, ya que son realmente una obra de arte y en el que las artes suntuarias, más especialmente la platería y los ornamentos litúrgicos, cobran una vital importancia, pues tal es el despliegue de candelaría y otros elementos de platería, además de doseles y colgaduras, que llega a erigirse verdaderamente un majestuoso altar que sirve de regio homenaje al Rey de Reyes, según supo ver el profesor Rivas Carmona¹². La dignificación de los ritos requirió estos monumentos, que de forma común solían disponerse en el lado de la Epístola, en lugares secundarios con respecto al Altar mayor. Tras la celebración de la Misa *in coena Domini*, el oficiante, revestido con humeral para ocultar el copón que contendría la Sagrada Forma y bajo palio, realiza la Reserva eucarística, depositando el Cuerpo del Señor en la urna, elemento que aparecería en el centro del Monumento,

9. CAÑESTRO DONOSO, A. y GUILABERT FERNÁNDEZ, N. (2015). *Amueblamiento y ajuares en la basílica de Nuestra Señora del Socorro (Aspe). Siglos XV-XX*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, p. 102.

10. CAÑESTRO DONOSO, A. (2014). "Una platería parroquial: la colección de orfebrería de la iglesia de San Pedro de Novelda (Alicante)". En J. RIVAS CARMONA (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 97-98.

11. CAÑESTRO DONOSO, A. (2014). "De Carlos III a Alfonso XIII...", ob. cit., p. 278.

12. RIVAS CARMONA, J. (2003). "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata". En G. RAMALLO ASENSIO (coord.). *Las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 500.



1. Izquierda: crismeras, taller valenciano, iglesia de la Transfiguración (Muchamiel). Derecha: crismeras, ¿taller valenciano?, iglesia de la Asunción (Guadalest).

quedando cerrada a su término. A esta ceremonia asistían todas las autoridades de cada población. Aunque no todos los monumentos de Jueves Santo fueron realizados íntegramente en plata, sí contuvieron importantes partes de ellos en tal material o simplemente en madera revestida de platería, constituyendo un episodio fundamental dentro de las artes efímeras, pues tales composiciones grandiosas únicamente podían ser contempladas en la noche de la muerte de Cristo¹³. Ciertamente, además de lo aparatoso de los conjuntos funerarios, interesan aquí también las llamadas Urnas o Arcas, una suerte de sagrario específico de estos montajes de Semana Santa, un tipo de pieza muy singular con una función muy determinada: ser el sepulcro de Cristo en la noche en la que se conmemora su muerte. A menudo esta pieza es un híbrido entre sagrario y sarcófago, combinando su doble significación de depósito del Cuerpo de Jesús y sepultura, adquiriendo en los momentos del Barroco unas formas bulbosas con juegos de curvas y contracurvas que muy posiblemente remiten a los sepulcros del monasterio de El Escorial. No en vano, tanto la desaparecida urna de la catedral de Valencia, ejecutada en 1631 por Luis Puig, como la urna de la catedral murciana, labrada un siglo después por el valenciano Gaspar Lleó, reproducen esas formas escorialenses, aludiendo a ese sentido funerario de tales piezas.

13. Es conocido el caso del monumento de la basílica de Santa María de Elche, estudiada su urna por la profesora C. de la Peña Velasco. Este fue tallado en madera por Ignacio Castell, quien también ejecutara la zona del zócalo para el monumento, que actualmente es utilizado como frontal del altar mayor de la citada Basílica. Ver al respecto CASTAÑO GARCÍA, J. (1992). *La Setmana Santa a Elx*. Elche: Ayuntamiento de Elche, pp. 54 y ss.

Por diversas circunstancias¹⁴, el panorama de urnas con destino a los monumentos de Jueves Santo se ha visto reducido a muy pocos ejemplos, tres escasamente, que, si bien no todos son de plata, sí puede decirse que son muy representativos y conviene mencionarlos, como la primitiva urna de la catedral de Orihuela, del siglo XVII, reemplazada por la espléndida urna de Perales de finales de la siguiente centuria con dos bellos ángeles neoclásicos que la sostienen y que aluden muy directamente al carácter eucarístico y de nueva *Arca de la Alianza* que debían tener estas piezas. El arzobispo valenciano Isidoro Aliaga se pronunció acerca de ellas, mostrándose tajante en las Constituciones sinodales de 1631 pues desde su punto de vista se habían cometido determinados excesos en el ornato de tales altares que denotaban ostentuosidad, por lo que dicho prelado instó a los templos a que no instalaran monumentos de gran magnitud¹⁵. Sin embargo, poca obediencia se guardó a tales disposiciones ya que tempranamente se advierten ejemplos de estos grandes montajes en el interior de las iglesias, principalmente la catedral aunque también contarán con ellos los grandes templos, caso de la colegiata de san Nicolás (Alicante) y las iglesias de santa María (Elche), los santos Juanes (Catral) y santas Justa y Rufina (Orihuela)¹⁶, para donde se elaboraron urnas que ocupaban el más privilegiado lugar de tales instalaciones. En cuanto a la ubicación de dichos montajes cabe hacer una doble diferencia, pues podían estar en uno de los brazos del crucero, como ocurría en la catedral o en Elche¹⁷, o en la capilla de la Comunión. Así pues, no dejaba de ser una arquitectura que se armaba el Jueves Santo y se quitaba

14. Ello responde a una tónica general en España y, en palabras de J. Rivas, “el desuso de buena parte de su montaje, cuando no su pérdida, ha contribuido, ciertamente, a que se desconozcan y a que no se valoren debidamente” (RIVAS CARMONA, J. (2003). “La significación de las artes...”, ob. cit., p. 501).

15. Este aspecto es resaltado por ALEJOS MORÁN, A. (1977). *La Eucaristía en el arte valenciano*, vol. I. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, p. 324. Las constituciones de Aliaga son del tenor siguiente: “es cosa impropia adornar los monumentos con aparadores de plata y otras cosas profanas que solo sirven de ostentación y divertir la devoción de algunos fieles; y es de mucha molestia en los obreros haber de buscar otras cosas y guardarlas. Por tanto mandamos que en adelante no se pongan dichas cosas” (ALEJOS MORÁN, A. (1977). *La Eucaristía en el arte...*, ob. cit., vol. II, p. 421). Sobre este particular, se ha dicho que “si la celebración del Corpus necesitó de todo ese derroche, no menos el Jueves Santo, principalmente en torno al Monumento o aparato instalado para depositar la Sagrada Forma tras la celebración de la Misa” (RIVAS CARMONA, J. (2003). “La significación de las artes...”, ob. cit., p. 500).

16. Sobre este particular puede verse CAÑESTRO DONOSO, A. (2015). *Arquitectura y programas artísticos en la provincia de Alicante durante la Edad Moderna*. Madrid: CSIC, p. 293 y ss.

17. El monumento de la iglesia de Santa María (Elche) se levantaba bajo el corredor de la puerta del Sol, o sea, en el brazo de crucero del lado de la Epístola, precisamente “donde la simbología tradicional sitúa el sepulcro de Cristo y donde en la *Festa* o Misterio de Elche se colocaba hasta los primeros años del siglo XX el altarcillo o alegoría que figuraba el Santo Sepulcro y ante el cual cantaba la María en su ascenso al *Cadafalch*” (CASTAÑO GARCÍA, J. (1992). *La Setmana Santa...*, ob. cit., p. 56).

el Sábado de Gloria, una vez resucitado Cristo, llegando a transformar momentáneamente la imagen normal y rutinaria de los templos, que acogían estas manifestaciones suntuarias de gran aparato y magnificencia, y mostrando de manera esplendorosa la representación simbólica del sepulcro del Señor, comparables a los túmulos funerarios que se levantaban en los templos sobre todo con motivo de las exequias reales¹⁸. Rivas Carmona incluso ha llegado a observar un paralelismo con las custodias procesionales y los tabernáculos que se dispusieron en algunos templos andaluces “como elemento distintivo del altar mayor y de su culto eucarístico”, caso de Granada o Málaga.

El arca seiscentista de la catedral de Orihuela, en madera¹⁹, presenta una de las tipologías más habituales de este tipo de piezas de esa centuria, es decir, un sarcófago de estructura piramidal con el cuerpo inferior bulboso con las típicas costillas rematadas en pináculos, en semejante disposición a la del arca de santa Leocadia de la catedral de Toledo, de finales del XVI, la del monumento de la catedral de Valencia, obra de 1631 del platero Luis Puig²⁰ o la de la catedral de Murcia, labrada por Gaspar Lleó en la última parte del XVII²¹, más vertical que la valenciana y más próxima a la de Orihuela. A pesar de los numerosos repintes a que se ha sometido, puede decirse que conserva la estructura original y su carácter eucarístico se reafirma con la presencia del Pelicano en el remate superior. Bandas con gallones y cabezas aladas completan los repertorios ornamentales, además de otras decoraciones más tardías, fruto de los sucesivos repintados. Sin embargo, el siglo XVIII fue el que ha legado tres de las más espléndidas piezas del arte contrarreformista en la diócesis de Orihuela: las urnas de las iglesias de las santas Justa y Rufina (Orihuela), santa María (Elche) y santos Juanes (Catral), tres ejemplos que resumen de manera verdaderamente ejemplar la función y

18. Esa relación ya fue puesta de relevancia por TRENS, M. (1952). *La Eucaristía en el arte español*. Madrid: Aymá, p. 299, pues, para este autor, “la palabra *monumento* sugirió la idea de una construcción de gran espectáculo, a la manera de los catafalcos neoclásicos y barrocos que se erigían en el interior del templo en ocasión de las exequias”. Para la significación de estos túmulos funerarios puede verse BONET SALAMANCA, A. (1960). “Túmulos del Emperador Carlos V”. *Archivo Español de Arte*, nº 129 (pp. 55-66).

19. La madera fue el material usual para este tipo de piezas durante el siglo XVI pero también en el siglo XVII aunque fueron sustituyéndose paulatinamente por las de plata “que en realidad acabaron por convertirse en las más características de los Monumentos catedralicios” (RIVAS CARMONA, J. (2003). “La significación de las artes...”, ob. cit., p. 519).

20. Únicamente es conocida por los testimonios gráficos y por el aparato documental que facilita ALEJOS MORÁN, A. (1977). *La Eucaristía en el arte...*, ob. cit., vol. I, p. 325.

21. PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1994). “La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la catedral de Murcia. Una propuesta del estudio del patronazgo de los canónigos”. *Verdolay*, nº 6, p. 156 y RIVAS CARMONA, J. (2003). “La significación de las artes...”, ob. cit., p. 522.

magnificencia que ellas debían tener. En realidad, el aparato decorativo de los monumentos, compuesto de gradas, frontales y una más que numerosa candelería, también se conserva pero la significación de las urnas propicia que se les dediquen unas líneas. La primera de ellas, la oriolana, es obra del escultor francés Antoine Dupar, un autor conocido en Murcia desde 1717 y formado en el taller del marsellés Pierre Puget, por lo que no extraña que se basara en un diseño de su maestro para la realización del arca del Monumento de Jueves Santo que la junta parroquial le había encargado en 1727, obligándole a hacer “la fábrica de la urna y el dorado de ella”. Ciertamente, se conocen varios dibujos de Puget que muestran una semejanza más que evidente con la obra tallada para Orihuela, razón que ha motivado que algunos autores se hayan inclinado a pensar que las trazas de tan especial pieza no fueron hechas por Dupar sino que éste aprovechó un diseño anterior, que previamente mostró a la junta para su aprobación, sin que se tengan más datos²². La urna se articula mediante tres cuerpos, a saber, la base, con los elementos tetramórficos de los cuatro Evangelistas, el cuerpo principal, en cuyo centro se dispone la puerta del pequeño sagrario con una representación del Cordero místico sobre el Libro de los Siete Sellos, sostenido por cuatro ángeles que nuevamente aluden simbólicamente al Arca de la Alianza, y el remate superior con rompimiento de nubes, más ángeles, pebeteros con llamas y la figura del Pelicano que remata el conjunto, o sea, todo un programa iconográfico destinado a la exaltación del sacramento de la Eucaristía en plena consonancia con los dictámenes tridentinos²³.

22. Ello es sostenido en SÁEZ VIDAL, J. (2003). “Urna para el Monumento”. En J. SÁEZ VIDAL (com.). *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 414-415. El testigo documental aportado por el padre Nieto indica que el 13 de julio de 1729 “se acordó hacer una urna para el Jueves Santo y que se hiciesen capítulos y dibujos y se rematase la obra. Se remató a Antonio Dupar, vecino de Murcia, en conformidad del dibujo elegido por los electos en 18/11/1727” (NIETO FERNÁNDEZ, A. (1985). *Orihuela en sus documentos*, tomo I. Murcia: Instituto Teológico Murciano, p. 295). Sin embargo, el diseño no contemplaba la presencia de ángeles serafines sosteniendo la urna, por lo que en 1730 consta lo siguiente: “los electos nombrados en 12 de febrero de 1730 para mandar hacer cuatro ángeles o serafines para la urna dijeron que, en atención a que la urna fue hecha por Dupar, convenía que él hiciese los ángeles y que se los mandaron hacer y ya los tiene acabados y para saber el valor de ellos nombraron por expertos a Pedro Juan Cordero y a P. Carlos, carmelita, y estimaron su valor con la conducción y colocación en 70 libras” (p. 296).

23. Estilísticamente, J. Sáez señala que esta urna recoge varias influencias pues en ella “parece sobrevivir una cierta elegancia y frialdad, reminiscencias del mundo manierista, al tiempo que acusa [a través de Puget] la asimilación del lenguaje barroco de los grandes maestros italianos, puesto de manifiesto a través de una composición movida y de formas desbordantes” (SÁEZ VIDAL, J. (2003). “Urna para el Monumento”, ob. cit.).

Otro arca dieciochesca que se ha conservado hasta la actualidad, junto con el frontal y la candelería, pertenece al patrimonio de la iglesia de santa María (Elche) y fue obra del escultor y tallista Ignacio Castell²⁴, una figura que no era desconocida en ese entorno pues poco antes había ejecutado la muy efectista caja del órgano y otros pequeños encargos en un panorama, el de los años centrales del XVIII, marcado por la revitalización de los postulados contrarreformistas, viviéndose, de ese modo, una suerte de Contrarreforma retardada ratificada especialmente tras la Guerra de Sucesión y sus devastadores efectos por la acción de obispos como Juan Elías Gómez de Terán, lo que explica que en fechas tan tardías esa urna presente rasgos tan arcaizantes, propios del Rococó²⁵. En las cuentas de 1756 figura un pago de 91 libras a Castell por los candeleros y el frontal mientras que cuatro años más tarde se recoge un abono de 157 libras al mismo y a José Oliver por la talla y dorado respectivamente de la urna²⁶, dando como resultado una obra de gran efectismo y plasticidad en la que se produce un elegante equilibrio del oro y la plata. La urna se apoya sobre unos pies en forma de garra y presenta un sencillo basamento de planta curva sobre el que se dispone el sagrario rodeado de rocallas sobre fondo de líneas rectas y algunas flores, viéndose rematada esta pieza con un arquitrabe con rupturas y quiebro sobre el que se alza una rocalla que acoge un espejo, justificando Castell la presencia de ese elemento “para que hiciera transparente y porque eran moda”²⁷. Esta urna supondrá el modelo para la posterior de la iglesia de los santos Juanes (Catral), una obra interesante por cuanto

24. Puede verse una biografía en el estudio de DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (1993). “Ignacio Castell, maestro retablista ilicitano del siglo XVIII”. En *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 323-329, si bien nada aporta sobre esta urna y el conjunto del Monumento de Jueves Santo.

25. Ese fenómeno no es exclusivo de Elche ni mucho menos. Esta Contrarreforma retardada “mantuvo y hasta revitalizó el interés por la fastuosidad del objeto litúrgico” (RIVAS CARMONA, J. (2007). “*Splendor Dei*. La platería y el culto...”, ob. cit., p. 91). En ese sentido, España da ejemplo de ese fenómeno, lo mismo que otros países católicos, como los de la Europa Central (Cfr. NORBERG-SCHULZ, C. (1973). *Arquitectura barroca tardía y rococó*. Madrid: Aguilar, pp. 13 y 18).

26. El testigo documental de esta urna es ofrecido en CASTAÑO GARCÍA, J. (1992). *La Setmana Santa...*, ob. cit., pp. 56-59. Así pues, la documentación refrenda que en 1756 Castell realizó “la talla de ochenta candelabros y el frontal para el Monumento nuevo” mientras que en 1760 se indica que se le abonan “ciento cincuenta y siete libras, cuatro sueldos, seis dineros que tuvo de coste la talla y dorado de la urna que se hizo en el año 1760 para el Monumento de esta iglesia de Santa María según parece de tres libranzas a favor de Ignacio Castell, Joseph Oliver y Francisco Santa, maestros tallista, carpintero y dorador” (p. 57).

27. Ello se recoge en una nota manuscrita que fue reproducida en PEÑA VELASCO, C. (2003). “Urna del Monumento de Jueves Santo”. En J. SÁEZ VIDAL (com.). *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 418-419.

consagra ese plan ilicitano pero, al carecer de documentación, no puede afirmarse que saliera de la mano de Castell a pesar de las más que evidentes semejanzas estilísticas²⁸.

La urna de plata de la catedral de Orihuela se trata, en efecto, de una obra de un importante maestro platero, el valenciano Luis Perales, un artífice no muy conocido aunque con obra en otros centros de la provincia, caso de Petrer o la propia Villena, para donde hizo custodias, según recientes investigaciones. No obstante, debía tratarse sin duda de un platero de reconocido prestigio cuando llegó a trabajar para un centro tan relevante como lo fue la catedral de Orihuela, verdadero foco de experimentación artística en el último tercio del siglo XVIII. La historia del arca y de su realiza-



2. Urna del Monumento de Jueves Santo, Luis Perales (Valencia), 1791, catedral de Orihuela.

ción es conocida gracias a las aportaciones de Guadalupe Francés López. En 1791 se suscribió el contrato con Luis Perales, quien la concluyó un año después, pues consta que se utilizó en las funciones de Semana Santa de ese año. Todos quedaron satisfechos con la nueva obra, reflejándose en los documentos que ella se había “construido según arte de buen gusto”, o sea, conforme al estilo neoclásico. Su noble pero sencilla estructura así como su ornato responden a genuinos modelos neoclásicos aunque también tiene otros aspectos que la unen al Barroco, como los destacados ángeles que levantan y portan el arca, según un recurso que en última instancia remite a los proyectos de Bernini para el Sagrario del Vaticano. Esos ángeles, a su vez, señalan el magnífico papel concedido a la escultura, junto a los bellos querubines que ocupan las esquinas del arca o el remate de la misma con el Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos²⁹. (Fig. 2)

28. Peña Velasco la fecha hacia 1760-1770 y sugiere que pudiera deberse a la mano de Castell por la propia configuración y por el tratamiento tan dinámico de las superficies (PEÑA VELASCO, C. (2003). “Monumento de Jueves Santo”. En J. SÁEZ VIDAL (com.). *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 420-421).

29. “En otras palabras, el sepulcro de Cristo es nueva Arca de la Alianza e imagen del sagrario eucarístico con toda una serie de relaciones de tipo conceptual, formal y simbólico” (RIVAS CARMONA, J. (2003).

Estas arcas o urnas funerarias son la parte principal de los monumentos y no será con ellas la única ocasión en la que la platería esté presente en esta noche tan especial y sus oficios, pues durante la celebración de la Misa *In Coena Domini* serán necesitadas otras piezas de plata. Así pues, en un momento determinado del oficio, el celebrante lavará los pies al resto de concelebrantes en recuerdo del momento del Lavatorio de los pies por parte de Cristo a sus apóstoles en su Última Cena, para lo que necesitará el pertinente juego de lavabo, compuesto de fuente o palangana y jarro, piezas que por lo general podrían proceder de ámbitos privados y civiles, no eclesiásticos³⁰. Sin embargo, si hubo una pieza que atrajo la atención de una forma prioritaria fue el cáliz empleado, por lo que puede decirse que no sólo en el ámbito catedralicio se dieron sino que no hay templo en toda la provincia que no presente algún cáliz con iconografía de la Pasión, bien improprios o bien escenas completas, aunque no puede afirmarse con rotundidad que ellos fueran elaborados específicamente para las ceremonias de Jueves Santo. Así pues, se debe hacer la lógica distinción entre cáliz con el primero de los repertorios y cálices que incorporan escenas alusivas a la Pasión.

Desde tiempos antiguos, concretamente desde el siglo XV se encuentran ejemplares en la provincia de Alicante con semejante iconografía, caso del cáliz de la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves (Calpe), en cuya base se disponen ciertos improprios. En el último tercio del siglo XVI, ya se cuenta con un cáliz de la Pasión en la catedral de Orihuela, obra del platero valenciano Miguel de Vera, en el que el peso de la orfebrería conquense es muy evidente como lo fue en toda la platería levantina de ese momento. A la esperada gramática a base de los llamados *cueros recortados* se suman los improprios, insertos en cartelas de perfil mixtilíneo, un modelo que gustará mucho y que adquirirá plena significación en siglos posteriores, particularmente en el florido XVIII aunque también hubo expedientes decimonónicos que presentaban dicha

“La significación de las artes...”, ob. cit., p. 518). Esta arca ha sido motivo de estudio en RIVAS CARMONA, J. (2003). “Arca del Monumento de Semana Santa”. En J. SÁEZ VIDAL (com.). *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 514-515; FRANCÉS LÓPEZ, G. (1983). *Orfebrería del siglo XVIII de la catedral de Orihuela*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, pp. 73-74 y FRANCÉS LÓPEZ, G. (1992). “Orfebrería barroca en la Gobernación de Orihuela”. En *El Barroco en tierras alicantinas*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, pp. 128-132; MELENDRERAS GIMENO, J. L. (1992). “Orfebrería valenciana de finales del siglo XVIII en el Museo de la catedral de Orihuela”. *Archivo de Arte Valenciano*, nº 73, pp. 92-94. Su aparato documental fue ofrecido por NIETO FERNÁNDEZ, A. (1985). *Orihuela en sus documentos...*, ob. cit., tomo I, pp. 56-57.

30. Sobre este aspecto concreto de los juegos de aguamanil, ver HEREDIA MORENO, C. (2008). “De lo profano a lo sagrado. La platería civil en los tesoros de las catedrales españolas”. En J. RIVAS CARMONA (coor.). *Estudios de Platería San Eloy 2008*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 276-277.

apariencia. La iglesia de los santos Juanes (Catral) conserva un bello cáliz rococó del platero cordobés Antonio de Santa Cruz, fechado hacia 1780, cuya sobrecopa presenta entre una abultada decoración de rocallas y otros motivos de tipo vegetal tres improprios como son la linterna, el aguamanil con la caña atrevesada y la columna donde Cristo recibió los azotes³¹. A este bellísimo cáliz le sucede otro, de hacia 1780, que se erige como el creador de un prototipo que se va a repetir en estas tierras alicantinas desde esa fecha hasta los finales de la centuria: es el cáliz de la iglesia de san Juan Bautista (Sant Joan d'Alacant), encargado al platero valenciano Fernando Martínez³², que resulta inaugurador de la interesante serie de cálices

de idéntica apariencia y configuración, unos con más acento barroco y otros ya de un incipiente gusto neoclásico, conservados en las iglesias de san Lorenzo (Busot)³³, la Asunción (Albaida)³⁴, la Inmaculada Concepción (Torrevieja)³⁵, san Juan Bautista (Cox), san Jaime (Guardamar) y hasta en la propia catedral de Orihuela³⁶, destacando con mucho el ejemplar para la iglesia de san Pedro (Rojales), en cuyo nudo se ha sustituido el esperado racimo de uvas por pequeños diamantes. El expediente dieciochesco



3. Detalle del pie de cáliz, Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez, 1786, convento de las MM. Canonisas de San Agustín (Alicante).

31. PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1999). "La platería en la iglesia parroquial de los Santos Juanes". En M. SIERRAS ALONSO y J. M. PENALVA MARTÍNEZ. *Iglesia de los Santos Juanes y notas históricas de Catral*. Catral: Ayuntamiento de Catral, p. 173.
32. CAÑESTRO DONOSO, A. (2009). "El noble arte de la platería y su presencia en la parroquia de San Juan Bautista: a propósito de la custodia y el cáliz de Jueves Santo". *Revista de Semana Santa de san Juan de Alicante* 2009 (pp. 100-103).
33. LÓPEZ CATALÁ, E. (2006). "Cáliz". En L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA y J. VIDAL SÁEZ (coms.). *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 588-589.
34. CAÑESTRO DONOSO, A. y GARCÍA HERNÁNDEZ, J. D. (2009). *Don Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche, pp. 38-39.
35. CAÑESTRO DONOSO, A. (2009). "Cáliz". En M. ALBALADEJO MARTÍNEZ et al. *Torrevieja bajo tu manto*. Torrevieja: Ayuntamiento de Torrevieja, p. 51.
36. PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2006). "Cáliz de la Pasión". En L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA y J. VIDAL SÁEZ (coms.), ob. cit., pp. 570-571.



4. Cáliz, Serapio de Aillón (Salamanca), 1783, iglesia de san Miguel arcángel (Daya Nueva).



5. Cáliz, Fernando Martínez (Valencia), ca. 1770, iglesia de san Pedro (Rojales).



6. Cáliz, Juan Altet (Barcelona), ca. 1770, iglesia de san Jaime (Guardamar).

de cálices con improperios lo cierran un bello cáliz del platero salmantino Serapio de Aillón fechado en 1783 para la iglesia de san Miguel arcángel (Daya Nueva) y dos ejemplares salidos de la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez, uno de ellos en la concatedral de san Nicolás (Alicante), de 1784³⁷, con una interesante decoración que resulta un punto arcaizante si se compara con la pulcritud clasicista que presentaban las obras contemporáneas de Martínez, y otro, de 1786, para el convento de las MM. Canonisas de san Agustín (Alicante), de similar apariencia. Ambos incorporan en el pie una gran cruz relevada entre formas de rocalla aunque con distinto enfoque, pues el de san Nicolás muestra la cruz entre un rompimiento de nubes como si se quisiera evocar la idea del triunfo de la Cruz mientras que el de las agustinas incluye una representación idealizada de la Jerusalén Celestial que san Juan describe en el Apocalipsis con arquitecturas de planta centralizada y cúpula sostenida por columnas³⁸. (Figs. 3-6)

37. CAÑESTRO DONOSO, A. (2009). "Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante". En J. RIVAS CARMONA (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 214-215.

38. CAÑESTRO DONOSO, A. (2014). "De Carlos III a Alfonso XIII...", ob. cit., p. 281.

El siglo XIX, por su parte, asimismo dejó un buen número de cálices con iconografías de la Pasión, como el del barcelonés José Mas para la basílica de Nuestra Señora del Socorro (Aspe), fechado hacia 1850³⁹, que sigue un diseño ecléctico dentro de la línea historicista de los años centrales de ese siglo. De la década de 1860 resulta el cáliz conservado en la iglesia de la Asunción (Penáguila), labrado por el catalán Domingo Galtés en virtud del marcaje que él presenta en la pestaña. Ese cáliz resume muy bien el crisol de tendencias que se dieron cita en la platería del siglo XIX pues retoma esquemas barrocos con planteamientos neoclásicos y decoración de tipo orientalizante como pretexto para mostrar nueve improperios en el pie, el nudo y la sobrecopa, en la órbita del cáliz del mismo platero para la iglesia de san Jaime (Benijófar). Dentro de esa estética se encuentra otro cáliz de la concatedral alicantina de san Nicolás, en este caso del platero barcelonés Miguel Rovira, que resulta deudor del antecedente tanto en la apariencia como en la misma disposición de los improperios, aunque es una pieza de un decorativismo mucho mayor, lo que se percibe en la misma disposición de la escena de la Caída de Cristo camino del Calvario en el pie, siguiendo una tipología que se repetirá en los cálices del también catalán Antonio Comas para las iglesias de san Juan Bautista (Beneixama) y de san Pedro y san Pablo (Tabarca), así como en la ermita del Santísimo Cristo (Petrer), todos ellos con improperios en sobrecopa, nudo y pie. Mención aparte merece el cáliz de Luis Espuñes para la iglesia de san Bartolomé (Petrer) pues se trata de la única pieza procedente de esa casa, junto con un gemelo para la misma parroquia, y cuyo carácter pasional se limita al relieve de los tres clavos en la sobrecopa⁴⁰. (Figs. 4 y 5).

Durante el siglo XX se continuaron labrando cálices con esos repertorios que aludían directamente al sentido de sacrificio y a la Redención, valores intrínsecamente



7. Copón, autor desconocido (¿murciano?), ca. 1760, iglesia de Santa María (Villena).

39. CAÑESTRO DONOSO, A. y GUILABERT FERNÁNDEZ, N. (2015), ob. cit., pp. 90-92.

40. CAÑESTRO DONOSO, A. (2014). "De Carlos III a Alfonso XIII...", ob. cit., p. 275.

ligados con la ceremonia eucarística a la cual servía este recipiente. Es el caso, por citar algunos ejemplos paradigmáticos, de los dos cálices de la década de 1930 de las MM. Agustinas (Alicante), prácticamente idénticos, si bien uno de ellos está revestido de un mayor interés al presentar en el pie en un relieve a san Pedro y el gallo, símbolo de la negación y el arrepentimiento, y en otro relieve la escena de la crucifixión con santa María Magdalena al pie de Cristo en la cruz, muy posiblemente extraídos de los repertorios de grabados franceses del siglo XVIII⁴¹. En la iglesia de san Martín (Callosa de Segura) se encuentra otro ejemplar, en este caso neogótico, de los años 40, mientras que el último eslabón de esta cadena lo acredita el espléndido cáliz salido de la casa David (Valencia) en los años 60 del pasado siglo y que aún hoy subsiste en la concatedral de san Nicolás (Alicante), asimismo de estética neogótica. (Fig. 6)

Un menor número de copones con esas iconografías y repertorios es el que ha llegado hasta la actualidad en las iglesias y conventos de la provincia de Alicante. Con todo, debe decirse que, a pesar de tan desolador panorama, constituyen una buena muestra del arte de la platería desde el Barroco hasta el siglo XX y suponen verdaderas obras de arte, con escenas y motivos complejos. Tal puede ser el caso del copón de la iglesia de santa María (Villena), quizá de taller murciano aunque no tiene punzones, cuya presencia se enmarca en un momento de renovación de los ajuares villenenses en los últimos años del Barroco. Su sobrecopa incorpora escenas completas del Lavatorio y de la Última Cena, así como de Pentecostés, mientras que en el nudo y en el pie se disponen improperios⁴². Hacia 1840 se labra el copón de la Pasión para la iglesia de san Pedro (Novelda), con improperios inscritos en tondos tanto en la sobrecopa como en la base, entre ornamentación clasicista⁴³. El resto de ejemplares se sitúan ya en el siglo XX, caso del conservado en la concatedral de san Nicolás (Alicante) o en el también alicantino convento de las MM. Agustinas, ambos de la casa Orrico y de una cronología cercana a la década de 1950, siendo los dos únicos copones con esmaltes de imágenes que pertenecen a la Semana Santa alicantina, pues en el primero aparece el Cristo de la Buena Muerte mientras que en el segundo lo hacen el Ecce Homo y la Virgen de los Dolores, pasos estos dos últimos conservados en el propio cenobio. (Fig. 7)

41. CAÑESTRO DONOSO, A. (2016). "Notas sobre el tesoro de platería del Convento de la Sangre, de Alicante". *Pasión. Revista Oficial de la Semana Santa de Alicante* 2016, nº 16, pp. 101-113.

42. CAÑESTRO DONOSO, A. (2014). "La arquitectura vestida: mobiliario y ajuares de los templos de Villena a partir del Renacimiento". En J. F. DOMENE VERDÚ. *El conjunto monumental gótico-renacentista de Villena*. Villena, 2014, pp. 471-472.

43. CAÑESTRO DONOSO, A. (2014). "Una platería parroquial...", ob. cit., p. 96.

Otras piezas que pueden presentar alusiones a la Pasión son las custodias, dado su carácter eucarístico y sacrificial. Tal es el caso de la custodia del valenciano Bernardo Quinzá para la iglesia de la Asunción (Penáguila), labrada hacia 1800, con una curiosa apariencia que aún rezuma ecos del Barroco más fulgurante en su decoración dentro de un esquema casi netamente clasicista. Lo más interesante de esta pieza, además de su configuración como custodia de tipo sol con un espléndido viril, es el particular nudo troncocónico en cuyos paños se disponen algunos improperios como el



8. Detalle del nudo de custodia, Bernardo Quinzá, 1800, iglesia de la Asunción (Penáguila).

gallo con la escalera y la columna de los flagelos⁴⁴. La casa Meneses, dentro de la multitud de encargos que recibió durante los años finales del siglo XIX y a lo largo del XX, asimismo hizo custodias en cuyo pie se instalaron en bajorrelieve algunos improperios o escenas completas, como ocurre en la custodia que Luis Segura regalase a la iglesia de san Pedro (Novelda) en el año 1910, con cuatro iconografías de la Pasión en la base, a saber, la Oración en el Huerto, la Caída de Jesús, la Crucifixión y el Traslado al Sepulcro. La misma comercial de platería fue la que labró tres años más tarde, y con idéntico destino, la custodia con ángel en el astil en cuyo pie se disponen la túnica, el jarro con la fuente y la columna con los flagelos⁴⁵, en una circunstancia similar a la que sucede con el ostensorio de las MM. Agustinas (Alicante)⁴⁶. (Fig. 8)

Por otra parte, las reliquias estaban asociadas normalmente al culto de los santos pero también las hubo de Cristo y la Virgen, como la conocida como la Santa Faz en Alicante, cuyo origen se retrotrae al siglo XV, momento en que Pedro de Mena, el sa-

44. LÓPEZ CATALÁ, E. (2006). "Custodia". En L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA y J. VIDAL SÁEZ (coms.). Ob. cit., pp. 580-581.

45. CAÑESTRO DONOSO, A. (2014). "Una platería parroquial...", ob. cit., p. 94.

46. CAÑESTRO DONOSO, A. (2014). "De Carlos III a Alfonso XIII...", ob. cit., p. 281.

cerdote que estaba al cargo de la iglesia de san Juan Bautista (Alicante) acompaña a un cardenal a Roma al cual el papa Sixto IV regaló un paño de lino con manchas de sangre que conformaban un rostro, ofreciéndoselo a su vez dicho cardenal al párroco alicantino, quien lo deposita en el fondo de un arcón junto con otros tesoros de su iglesia. No obstante, cuando se abre ese arcón el lienzo aparece en la parte superior desplegado y, ante tal hecho insólito, deciden sacarlo en rogativa de lluvia el 17 de marzo de 1489 y, en un momento determinado, en el barranco llamado de *Lloixa*, el sacerdote que lo portaba no pudo seguir andando y al lienzo le brotó una lágrima en el ojo derecho. En ese lugar donde ocurrió el milagro, la Orden de los Jerónimos decidió levantar un monasterio para custodiar la reliquia dedicado a la Verónica, que más tarde pasaría a manos de Clarisas. Ante tal suceso, las familias más adineradas de Alicante quisieron hacerse con un trozo del paño, que fueron menguando el lienzo sobremanera hasta que a inicios del siglo XIX el platero alicantino Bartolomé Amérigo labrara el relicario actual que presenta la Santa Faz en el anverso y una imagen de la Virgen María en el reverso.

Además de esta reliquia conviene tener en cuenta los numerosos relicarios existentes en tierras de la diócesis de Orihuela que albergaron algún recuerdo material de Cristo, muy especialmente los llamados *Lignum Crucis*, de los cuales se conservan unos interesantes ejemplares, desde el muy importante relicario de la ilicitana iglesia de El Salvador, el cual pertenece a la escuela veneciana y por sus características puede datarse en el primer cuarto del siglo XIV. Responde al prototipo de cruz de altar o portátil del mencionado momento, pues presenta una tipología ya conocida de cruz gótica consistente en una cruz latina de cristal de roca, cuyo brazo inferior se alarga para dar paso al nudo, estando todos ellos engarzados por una delicada capa de plata sobredorada trabajada que se adorna con motivos vegetales y otros abstractos, propios de la tradición bizantina, que tan en boga estará en la época gótica. Pero lo más interesante de esta cruz no son sus brazos con terminaciones flordelisadas, sino que es precisamente su cuadrón lo que mayor relevancia reviste. Por el anverso se muestra una pintura de clara raigambre gótica que representa la crucifixión de Cristo: Jesús aparece clavado en la cruz, con una proporción poco naturalista y en movimiento tenso, con tres clavos, ya muerto en una cruz en la que no se aprecia el brazo superior donde supuestamente debía ir el *titulus*. Completan la escena, sobre el fondo dorado propio de tal estilo y época, la Virgen María, en actitud contemplativa, mirando el rostro de su Hijo, que viste una túnica azul y un vestido en tonos marrones. A la de-

recha aparece san Juan, el discípulo amado, presente en todo momento en la Pasión de Jesús, imberbe, con la misma indumentaria que María, aunque rompe la sensación de estatismo al adelantar su mano derecha en claro intento de tocar el pie del Redentor. La escena se encuentra enmarcada por una orla dorada, la propia del cuadrón, que tiene motivos denteados que delimitan la pintura. En el reverso, igualmente sobre fondo dorado hay una sucesión de círculos paralelos y concéntricos (dorado-rojo-dorado-verde-dorado) dan paso al verdadero motivo de esta pieza artística: dos astillas de la Vera Cruz, formando una cruz latina, que quedan cobijadas y guardadas en este relicario. A continuación del brazo inferior, cuya decoración a base de lazos y cardinas remite a fuentes bizantinas, viene la manzana o nudo de la pieza, también de cristal de roca, al cual sigue una caña de plata sobredorada, con idénticos grabados a los de los brazos de la cruz, que rematará el conjunto. Carece de marcas de artífices con lo cual la atribución a tal o cual platero resulta subjetiva a la par que difícil. Lo cierto es que, según se puede comprobar, procede de la escuela veneciana y, dada su cronología, es plausible pensar que fue encargada en tal época, un momento temprano de la fábrica, para dotar precisamente a una iglesia recién fundada de un relicario digno de albergar la reliquia más preciada para un cristiano. Respecto al pie o base de la pieza cabe señalar que no se conserva el original: el que tiene actualmente es un pie circular del siglo XX, ejecutado en plata sobredorada por la casa Orrico, a tenor de la marca que aparece en la pestaña, que serviría para dar apoyo sólido a la cruz. En el pie aparecen motivos de las *Armae Christi* o improperios del momento de la Crucifixión y posteriores cobijados en rocallas de estilo barroco. Se han visto muchos paralelismos con algunas cruces venecianas, como la de Innichen, que conserva un pie piramidal también con escenas pintadas sobre fondo dorado, donde son representados los santos que asistían al momento de la crucifixión. Quizá pueda haber sido así el pie de esta pieza ilicitana, aunque lo cierto es que no pueden establecerse demasiadas comparaciones porque el resto de cruces que aparecen en la misma órbita tampoco lo conservan ni están documentadas. También pertenecen a este grupo de cruces la del Museo Nacional de Machado de Castro (Coimbra), la del Tesoro del Duomo (Padua) y la del Museo Nacional de Arte Antiga (Lisboa)⁴⁷. Esta pequeña pieza fue utilizada como cruz de altar y también como cruz procesional, pues así lo señala Tormo –“cruz procesional de cristal

47. El estudio de tales piezas ha sido realizado en FILLITZ, H. y MORELLO, G. (1994). *Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa*. Milán, 1994, p. 200-203.

de roca”⁴⁸—, aunque esta idea no tiene demasiado sustento por encontrarse en la iglesia una esbelta cruz de plata realizada en 1600 por el platero genovés Hércules Gargano⁴⁹.

En la iglesia de las santas Justa y Rufina (Orihuela) subsiste otro relicario, en este caso una temprana obra de 1573 hecha por el platero valenciano Alberto Martínez aunque su autoría no está lo suficientemente clara, pues presenta muchos paralelismos esta relicario con la producción de Miguel de Vera, ya presente en tierras oriolanas⁵⁰, o el de la iglesia de san Jaime (Onil), del último cuarto del siglo XVI, cuyo pie presenta las llamadas *Arma Christi* o *Improperios*, todo ello rodeado de abundante ornamentación de cueros recortados y otras formas vegetalizantes en plan esquemático⁵¹. El siglo XVII ofrecerá, por su parte, una buena muestra de este tipo de relicarios, destacando particularmente el ejemplar del convento de clarisas de Nuestra Señora del Milagro (Cocentaina), ejecutado con cristal de roca y monturas de plata sobredorada, además de rubíes, esmeraldas y otros cabujones de cristal, respondiendo a un modelo italiano, más concretamente de Palermo, posiblemente donación de Francisco de Santisteban, duodécimo conde de Cocentaina y virrey de Cerdeña y Sicilia. Presenta un pie un oval con montura, nudo ovoide y astil de escasa altura, todo ello unido mediante piezas de plata, conservándose la reliquia en una teca oval ubicada en la confluencia de los dos brazos de la cruz, cuyos remates están delicadamente tallados a manera de volutas⁵². El mismo convento conserva otro relicario que contiene dos fragmentos de la Vera Cruz y una espina de la corona de Cristo, cada una en una cápsula distinta, lo que hace de ella una pieza de notable interés que muestra la adaptación de los modelos italianos a las pautas tradicionales seiscentistas, destacando tanto la presencia de las tres reli-

48. TORMO MONZÓ, E. (1923). *Levante. Guía de las provincias valencianas y murcianas*. Madrid: Espasa, p. 296.

49. CAÑESTRO DONOSO, A., (2011). *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche: Ayuntamiento de Elche, pp. 161-165.

50. Se menciona la palabra *temprana* precisamente porque pertenece ya a la recién creada diócesis, disgregada de la de Cartagena en 1564. Esa especial circunstancia y el impacto de la Contrarreforma en el terreno suntuario propiciaron un particular cuidado a los objetos litúrgicos destinados a un culto más solemne y cuidado. En ese contexto debe enmarcarse, a juicio de M. Pérez Sánchez, este relicario (PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2006), “Relicario”. En L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA y J. VIDAL SÁEZ (coms.), ob. cit., pp. 276-277).

51. LÓPEZ CATALÁ, E. (2006). “Relicario”. En L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA y J. VIDAL SÁEZ (coms.), ob. cit., pp. 294-295.

52. LÓPEZ CATALÁ, E. (2006). “Relicario”. En L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA y J. VIDAL SÁEZ (coms.), ob. cit., pp. 406-407. Asimismo, puede verse LÓPEZ CATALÁ, E. (2005). “El patrimonio del convento de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina”. En VV. AA., *Clarisas. 350 años en Cocentaina*. Cocentaina: Ayuntamiento de Cocentaina, p. 315.

quias como el tan escultórico Cristo que permanece clavado. En la iglesia de Santiago (Albatera) subsiste un interesante relicario compuesto por una teca del siglo XVII embutida en una cruz de plata de inicios del XVIII, si bien en realidad podría tratarse de una donación particular, quizá de los benefactores de la fábrica barroca de dicha iglesia, dado que ese tipo de pectorales con que está formada la teca procedían de los ámbitos devocionales⁵³. Y si durante la Contrarreforma la arquitectura, el amueblamiento y los ajuares se adecuaron a los nuevos tiempos y a las nuevas necesidades de culto, estos relicarios no lo fueron menos y también hubieron de adaptarse, como fue el caso del relicario de la iglesia de los santos Juanes (Catral) pues a un pie gótico se le añadió la cruz-relicario barroca en 1719 sin que se conozcan los motivos que llevaron a tal acción, aunque el profesor Pérez Sánchez sugiere que fuera “tal vez por la antigüedad o la veneración que despertaba”⁵⁴.

Trento no dudó en la aproximación de la religiosidad al pueblo, en ese ambiente contrarreformista se puede observar cómo el arte, hasta entonces concebido como un objeto de puro deleite estético y dirigido a una minoría de entendidos, es ahora convertido por la Iglesia en un instrumento de propaganda orientado a la captación de las grandes masas, incluyendo tanto los sectores cultos como los populares. Las reliquias suponían testimonios materiales de la presencia en la tierra de Cristo y los Santos. Evidentemente, tal panorama obedece a la respuesta directa por parte de la Iglesia de Roma a las dudas que los protestantes sembraron en torno al culto a los santos en época medieval, pues veían en él un fenómeno localista, en ocasiones fraudulento y fantástico y dado asimismo a los excesos⁵⁵, por lo que la labor que le correspondió a

53. PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2006), “Relicario”. En L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA y J. VIDAL SÁEZ (coms.), ob. cit., pp. 436-437.

54. PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2006), “Relicario”. En L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA y J. VIDAL SÁEZ (coms.), ob. cit., pp. 268-269.

55. Desde luego, buena parte de la responsabilidad sobre ello la tenía la propia literatura hagiográfica existente en la época y reducida, casi por lo general, a la Leyenda Dorada de Jacobo de la Vorágine, continente de muchas leyendas fantasiosas y poco cercanas a la realidad de los santos. La carencia de literatura sobre las vidas de los santos es puesta de relevancia por PO-CHIA HSIA, R. (2010). *El mundo de la renovación católica. 1540-1770*. Madrid: Akal, p. 167. Por ello, también se ha puesto en relación el culto a los santos con los fenómenos derivados de la superchería y lo azaroso al pretender “esperar efecto alguno de algo, cuando dicho efecto no puede estar producido por causas naturales, por la acción divina o la autoridad de la Iglesia”, debiendo acompañarse tales prácticas para que sean verídicas “de sentencias de las Escrituras, de cruces, bendiciones, ofrecimiento de las almas y otras cosas sagradas, pero cuanto más usa de éstas un rito supersticioso, más criminal es, aunque se escude en la tradición o en una vieja autoridad” (THIERS, J. B. (1679). *Traicté des superstitions*, vol. II. París, 1679, p. 8, reproduciendo un Decreto del Concilio de Malinas de 1607). La superstición “tenía un amplio campo que abarcaba desde



9. Relicario del Lignum Crucis, autor desconocido, siglo XVI, iglesia de la Asunción (Gorga).

los padres asistentes al Concilio de Trento fue, en primer lugar, actualizar la situación del culto a los santos y, más tarde, adoptar decisiones sobre su culto y veneración, especialmente a través de sus imágenes y sus reliquias⁵⁶. Por otra parte, el culto a las reliquias es uno de los fenómenos devocionales más llamativos y singulares de la religión católica, además de ser uno de los más polémicos. Desde los primeros tiempos de la Iglesia, ésta fue cultivando y afianzando el culto a estos objetos tangibles, marcados por lo maravilloso y lo sobrenatural hasta convertirlos en auténticas tablas de salvación, es decir, una de las pocas evidencias sensoriales que se ofrecen al hombre como prueba fehaciente de la materialidad y la presencia real en la Tierra de Cristo, la Virgen o los Santos. La alta consideración de las reliquias llevó consigo que se custodiaran y guardaran en exquisitos relicarios, delicados enmarques destinados a realzar el valor y la belleza espiritual de las reliquias. En palabras del obispo cartagenero Sancho Dá-

vila, la reliquia debería ser mostrada siempre “en los más ricos y hermosos vasos y se procure colocarlas en lugares muy decentes con que más pueda dar a entender la gran religión con que son tratadas”⁵⁷. Puede destacarse a este respecto el más que espléndido relicario renacentista de la iglesia de la Asunción (Gorga), que en sí representa un modelo muy ajustado de su tipología en el XVI, con la cruz con terminaciones polilobuladas, el pie típico de cucharas de perfil mixtilíneo y el nudo de jarrón abalaustrado. Del mismo siglo es el relicario de la iglesia de san Juan Bautista (Callosa d’En Sarrià), un punto quizá más decorativo, cuya versión más atemperada se encuentra en la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves (Calpe), con nudo ovoide y remates de cuño

la astronomía hasta la idolatría” (SÁNCHEZ HERRERO, J. (2008). *Historia de la Iglesia en España e Hispanoamérica*. Madrid: Akal, p. 207).

56. CAÑESTRO DONOSO, A. (2013). *Arte y Contrarreforma en la antigua diócesis de Orihuela (1564-1767)*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Murcia, pp. 578-588.

57. PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1998-1999). “Arcas de prodigio (a propósito de tres relicarios de plata de la Catedral de Murcia)”. *Imafrontera*, nº 14, p. 196. Sobre el particular de las reliquias puede verse CAÑESTRO DONOSO, A. (2011). “La Semana Santa y lo santuario: la cruz de la Cofradía del Ecce Homo de Orihuela”. *Oleza 2011* (pp. 48-52).

escurialense en los brazos. (Fig. 9 y 10)

El relicario del *Lignum Crucis* de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Aspe) que ya aparece mencionado en la documentación en 1628 como “una cruz de reliquias con el *lignum crucis* que dio Juan Sellés”, en 1722 como “una cruz de plata con un *lignum crucis*” y en 1828 como “una cruz de plata con el *lignum crucis* para el uso de Semana Santa y conjuros”, presenta una doble datación pues el árbol corresponde al primer cuarto del siglo XVII, ya que se trataría de una pieza contemporánea al inventario de 1628, mientras que el pie con el nudo son cronológicamente posteriores, obra del platero valenciano Pedro Valero de los años

finales del siglo XVIII, según se desprende del marcaje en la pestaña (L coronada, de Valencia, LOZ, posiblemente Carlos Lozano como Contraste, y Valero, el platero Pedro Valero), desconociéndose la autoría del árbol. Con todo, supone una pieza artística de gran carga histórica y documental, pues a sus valores estéticos se deben sumar otros, los propios de la platería según han sabido ver investigadores como Rivas Carmona⁵⁸ ya que estas piezas se erigen en elocuentes testimonios y, por lo tanto, documentos tangibles de la historia y los procesos de los templos. En concreto este pertenece a la anterior fábrica y es una de las pocas piezas que restan de los ajuares primitivos. Gracias al inventario realizado en 1628 por el entonces obispo de Orihuela don Bernardo Caballero de Paredes, como ya se ha indicado, se sabe que fue donado por Juan Sellés, persona que legó diversidad de objetos al templo como se puede observar en uno de los mandatos de este mismo año en el que aparece nuevamente nombrado: “Ordenamos y mandamos que el pleito de los cuadros que ha dejado Juan Sellés que pretende la iglesia son suyos. Se ha llevado a la corte de Orihuela ante nuestro vicario general



10. Izquierda: relicario del Lignum Crucis, autor desconocido, siglo XVI, iglesia de San Juan Bautista (Callosa d'En Sarrià). Derecha: relicario del Lignum Crucis, autor desconocido, siglo XVII, iglesia de Nuestra Señora de las Nieves (Calpe).

58. RIVAS CARMONA, J. (2008). “La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería”. En J. RIVAS CARMONA (coor.). *Estudios de platería: San Eloy 2008* (pp. 535-554). Murcia: Universidad de Murcia.

para que el provea lo que fuere de justicia”. El árbol no presenta apenas decoración, el cuadrón es cruciforme y deja ver la reliquia en su interior, mientras que los brazos de la cruz se encuentran enriquecidos con motivos ornamentales y ráfagas en sus vértices. El astil, en cambio, se encuentra profusamente decorado con hojas de acanto y pie circular con relieves de guirnaldas de flores y dos grandes tondos en altorrelieve, uno con el rostro de Cristo y otro con los clavos de su martirio. En este punto se hace necesario mencionar la existencia en el monasterio de clarisas de Santa Faz (Alicante) de un relicario *lignum crucis*, obra también del valenciano Pedro Valero con punzón del contraste Agustín Cros, aunque en este caso todo es original de finales del siglo XVIII.

El relicario de la iglesia de la Inmaculada Concepción (Torrevieja), salido de los talleres del platero valenciano Fernando Martínez hacia 1780, es una de las grandes piezas que contiene dicho templo no sólo por el bello envoltorio en plata y plata sobredorada sino también por el tesoro que tan noble material encierra. Es susceptible pensar que fuera el mismo Tormo quien donase esta pieza a una iglesia recién consagrada como muestra de su magnanimidad como prelado de la diócesis de Orihuela, queriendo dejar una huella indeleble en los torrevejenses y así demostrar su amor por la patrona.

Este relicario tiene una pestaña mixtilínea que aparece adornada por cuatro improperios entre medallones laureados –la vestidura de Jesús, la corona de espinas y tres clavos, el juego de aguamanil y un martillo y unas tenazas. Unas hojas de acanto sirven de transición entre la base y el astil de esta cruz-relicario, cuyo nudo rotundo se compone de una forma troncopiramidal invertida acanalada, que sirve para dar paso a la parte protagonista de la pieza, también exquisitamente adornada con otros improperios, caso de la bolsa de monedas de Judas, tres dados, la mano de la bofetada en casa de Caifás, la columna con los azotes, todos ellos alusivos como puede comprenderse a la Pasión de Jesús. En esta pieza están íntimamente ligados tanto la configuración de la cruz –elemento pasional por excelencia– como los motivos decorativos. Desde el cuadrón central, contenedor de las mencionadas y preciadas reliquias, parten ráfagas de rayos de perfil biselado de diverso tamaño, así como formas aveneradas que hacen la transición hacia los cuatro brazos, que se ven rematados por ornamentación vegetal, haciendo de esta pieza una de las más interesantes de la colección de platería de la iglesia de la Inmaculada Concepción. El siglo XIX, por su parte, deja bellas muestras de relicarios de esta tipología como el de la iglesia de san Martín (Callosa de Segura), posiblemente de algún platero valenciano aunque no presenta punzonado, ya dentro de la estética neoclásica con los improperios dispuestos a lo largo y ancho de la cruz.



11. Portapaces (de arriba abajo, de izquierda a derecha): iglesia de la Asunción (Gorga), iglesia de san Antonio abad (Salinas), iglesia de san Juan bautista (Callosa d'En Sarrià), iglesia de san Crisóbal (Cañada), iglesia de Nuestra Señora de los Dolores (Dolores), iglesia de Nuestra Señora del Consuelo (Altea) e iglesia de santa María Magdalena (Tíbi).

Este relicario es idéntico al conservado en la iglesia de san Pedro (Rojales), aunque a este último le han sustituido el pie original por una creación más reciente.

Incluso hubo otras piezas del ajuar litúrgico que asimismo presentaron la temática de la Pasión de Cristo, como los portapaces, de cuya tipología pueden destacarse varios ejemplares, particularmente el que hiciera el murciano Rafael Proens en 1786 para la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores (Dolores), con columnas salomónicas enmarcando la Santa Faz. (Fig. 11)

En suma, y por todo lo expuesto anteriormente, puede decirse que se ha dado una platería específica para la Semana Santa, desde las crismeras, las ánforas de óleos, las urnas de los monumentos hasta los relicarios. A ese importante patrimonio suntuario se suman otras piezas, elementos de los ajuares litúrgicos, caso de los cálices, los copones o las custodias, que asimismo incorporan unos despliegues iconográficos y unos programas que aluden directamente a la Pasión de Cristo, ya sea mediante los improperios o con escenas completas. Ello contribuye de una manera rotunda a la confirmación del mensaje eucarístico y redentor de todos estos bienes, que así ven resaltada su parte simbólica y conceptual. Hasta puede verse una evolución formal de la tipología del Crucificado, pues estos portapaces abarcan desde el siglo XV hasta el XIX, incorporando asimismo repertorios ornamentales propios de cada tiempo.

ARTES Suntuarias en la Semana Santa de Lorca

Cristina Gómez López

Dentro de los estudios de Semana Santa las artes suntuarias son las grandes olvidadas, y de entre todas ellas los tronos han sido relegados a un segundo plano e incluso obviados ya que suelen carecer de estudios propios aunque existe alguna excepción al respecto. No obstante son precisamente estos últimos los que se han ganado un lugar de honor dentro de la Semana Santa de Lorca al formar parte de sus suntuosos cortejos, no así dentro de estudios multidisciplinarios pese a su cada vez más lograda estética y dilatada historia de más de cien años; por lo que el presente artículo pretende iniciar e inducir al estudio de estas manifestaciones artísticas más allá de la mera descripción formal y ponerlos en valor dentro del conjunto al que pertenecen, estableciendo algo más que características formales y decorativas en las que los bordados cobran un importantísimo papel en el diseño de tronos y andas.

Palabras clave: Semana Santa, Lorca, artes suntuarias, tronos, bordados

There are a lot of essays about Holy Week and the most numerous studies on the topic deal mostly with the subject of passionate sculpture rather than sumptuary arts or thrones, for which essays are less abundant. Regarding the role of thrones in the Holy Week of Lorca, these artistic expressions are an important element inside the celebration and the different processions, but in contrast there are not many studies about them. For these reasons, this essay intends to study the different thrones present in the Holy Week of Lorca and complete the essays about this tradition, especially in relation to the embroidery works that can have a great influence in the design of the thrones.

Keywords: *Easter Week, Lorca, Sumptuary arts, throne, embroidered*

Las artes decorativas y suntuarias aplicadas a la Semana Santa están comenzando a cobrar protagonismo en los estudios realizados sobre esta celebración, no obstante en dichos trabajos la atención se centra principalmente en los bordados, y en ocasiones en la platería. Por otra parte, también hay que tener en cuenta que las publicaciones sobre dicha conmemoración tratan habitualmente las artes suntuarias dentro de una generalidad o estudio de conjunto que abarca los distintos ámbitos o componentes de la Semana Santa de cada localidad donde se lleva a cabo tanto esta celebración como los estudios sobre la misma. Es decir, se trata de estudios “multidisciplinares” que abarcan la escultura, historia de las cofradías, evolución u orígenes de la Semana Santa de una localidad, etc., de manera conjunta o singular, pero que en muchísimas ocasiones obvian las artes suntuarias en general y los tronos en particular, de modo que estos últimos pueden constituirse como los grandes olvidados en el estudio de la Semana Santa. Así, en dichos trabajos los tronos se ven relegados a un papel secundario o incluso inexistente en muchas ocasiones, y muestra de ello es la búsqueda bibliográfica al respecto, de modo que al introducir el término “trono” en un buscador de internet o en una base de datos bibliográfica, los resultados obtenidos hacen referencia principalmente a las sucesiones monárquicas e incluso al fenómeno televisivo de *Juego de Tronos*, relegándose la presencia de los tronos de Semana Santa a unas pocas entradas.

Por su parte, el estado de la cuestión de los tronos en la Semana Santa de Lorca ofrece un panorama similar al comentado anteriormente. Así, esta conmemoración ha sido ampliamente estudiada, especialmente en lo relacionado con los bordados por su significancia no solo a nivel local sino también internacional, intentando dotarla del prestigio y reconocimiento inherente a la declaración de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en la candidatura de 2018¹ tras ser seleccionada para representar a España en esta categoría. Por otra parte, las publicaciones relacionadas hasta el momento con la misma varían desde revistas de Semana Santa a libros de fotografías, catálogos de exposiciones o libros con temática concreta como historia de las cofradías entre otros. En cuanto a los tronos propiamente dichos, en algunas de estas publicaciones aparecen superfluas referencias o noticias de los mismos, destacando de entre todas estas publicaciones una que se ha erigido como modelo en el estudio de la Semana Santa y que puede aplicarse al estudio del mismo tema en otras localidades como es *Perspectivas de*

1. LV (2014, noviembre 18). “El bordado de Lorca, candidato a ser declarado Bien Inmaterial de la Humanidad”. Diario *La Verdad*.

la Semana Santa de Lorca, la cual aborda la misma desde un punto de vista completo aunque sigue dando menor importancia a los tronos respecto al resto. En cuanto a los trabajos estrictamente vinculados con los tronos de Lorca, cabe hablar de un artículo y una tesis de máster que abordan el estudio de los tronos específicamente, siendo esta última inédita².

Por otra parte, hay que hablar del papel de los tronos en la Semana Santa de Lorca, celebración esta atípica en la que entran en juego elementos en principio tan poco usuales como caballos, carros y carrozas, y en donde se escenifican pasajes del *Antiguo y Nuevo Testamento*, así como hechos históricos; todos ellos ricamente ilustrados gracias al uso del oro y la seda en opulentas composiciones bordadas que decoran estandartes, mantos, capetas, nazarenos y otras tipologías de textiles y que forman parte de una espectacular puesta en escena magnificada con monumentales carrozas, tronos y carros.

En cuanto a los tronos o “retablos itinerantes callejeros”³, poseen la función genérica de portar una imagen o grupo aunque en muchos casos se une a la anterior la de magnificarla mediante la creación de un trono con cierta calidad artística, la cual en ocasiones sobrepasa a la de la propia imagen que porta, siendo habitual el verse relegado a un segundo plano ante el valor simbólico y devocional que pueda tener la imagen, independientemente del interés y valor artístico del trono. En el caso de la Semana Santa de Lorca, los tronos son otro elemento extremadamente cuidado aunque la imagen siga siendo protagonista, haciéndose grandes esfuerzos para conseguir un trono acorde a las expectativas de conjunto. Pese a la importancia de las imágenes hay que matizar que en determinados casos el protagonismo no pertenece únicamente a la imagen sino al conjunto de obras que componen el grupo (trono, textiles, estandartes, nazarenos, imagen, etc.). Como se ha dicho, los bordados tienen una enorme importancia dentro de la Semana Santa de Lorca, más aún si cabe que el resto de elementos, de modo que estos están incluidos inexorablemente dentro del binomio trono-imagen, tanto así que en ocasiones son los bordados los que determinan la adopción de una serie de características formales y decorativas de los tronos, más aún incluso que a la inversa aunque también puede darse alguna excepción, siempre también contextualizada.

2. Ambos trabajos han sido realizados por GÓMEZ (2009 y 2010).

3. FERNÁNDEZ (2003-2004, citado en GÓMEZ, 2009).



1. Andas de Jesús Resucitado, Juan de Peñas (carpintero) y ¿Roque López?, h. 1800, Archicofradía de Jesús Resucitado, desaparecido. Fuente: Archivo Municipal de Lorca (en adelante AML).

Si bien hay autores que difieren entre tronos creados para imágenes procesionales (pasionales) e imágenes que participan ocasionalmente en procesiones (rogativas, patronales, etc.), cabe hablar de los antecedentes de los tronos de Lorca, esto son las andas, andas que cronológicamente se corresponden a fechas anteriores a principios del siglo XX. Así, dichas andas eran de un tamaño adaptado a las calles estrechas, y cuya decoración variaba según el estilo adoptado y el poder adquisitivo de sus mecenas; siendo habitual la colocación de las imágenes sobre una alta peana, como puede verse en las andas barrocas de la antigua patrona de Lorca, la Virgen del Alcázar. Además, cabe resaltar que una gran parte de los esfuerzos económicos se centraban

en la adquisición y engrandecimiento de los ajuares de las imágenes, siendo generalmente dichas andas muy sencillas.

En cuanto a las andas de imágenes procesionales, hay que distinguir en primer lugar las del Resucitado de Roque López, unas andas cuyas características anteriormente mencionadas se podían ver en las mismas pero cuya relevancia venía dada por el papel que jugaban estas a la hora de analizar y comprender la escultura al haber existido una conexión o lenguaje entre andas y escultura. Así, estas andas de 1800 presentaban unas líneas neoclásicas duras, decoradas según ese modo junto con un sepulcro sobre el que se levantaba Jesús en toda su gloria y a cuyos pies se situaba la sábana santa, la cual se “derramaba” sobre la plataforma, pudiéndose así distinguir mejor el trabajo realizado entre alumno y maestro⁴ (Fig. 1).

4. Como es sabido, Roque López fue con diferencia el discípulo aventajado de Francisco Salzillo, tanto que en ocasiones la diferenciación entre la obra de uno y otro puede resultar extremadamente difícil, de modo que es precisamente este sepulcro la clave para ayudar a dicha tarea junto con las facciones de la única obra de esta iconografía que López realizó.

Hacia 1902 se tiene constancia de la existencia de otras dos andas, pertenecientes en esta ocasión a las imágenes titulares del Paso Azul y Paso Blanco⁵, la Virgen de los Dolores y Virgen de la Amargura respectivamente. Así, las de la primera serán importantes a la hora de establecer la iconografía y elementos iconográficos a seguir en los sucesivos tronos para esta imagen, tanto en textiles como en elementos escultóricos y decorativos, cambiando a lo largo del tiempo, enriqueciéndose en número de personajes y eliminándose estos mismos en ocasiones para posteriormente volver a ser recuperados. Las de la segunda (Fig. 2) tendrán un gran peso a la hora de dictaminar el estilo decorativo a adoptar en tronos sucesivos y textiles del entorno de la Virgen de la Amargura. Así, se trata de unas andas realizadas en plata de Meneses en estilo neogótico que podemos encontrar en otras localidades pero que en el caso específico de Lorca determinaron otras obras posteriores y no solo en cuanto a tronos, de modo que por ejemplo la tracería neogótica se incorporó al bordado del palio de esta virgen. Por otra parte, estas andas comienzan a introducir iconografía aunque de manera muy tímida para formar parte de su decoración.

En cuanto a la aparición de tronos en sí, habrá que esperar a la década de 1910 para encontrar ya los dos primeros ejemplos, pertenecientes también a las imágenes anteriores y como parte del ajuar de las mismas, de modo que hacia 1911 se comenzaría a construir el trono de la Virgen de la Amargura (Fig. 3), un trono en el que ya se perfiló una característica esencial de los tronos de Lorca y que se mantiene en la actualidad,



2. Andas de la Virgen de la Amargura, ¿Taller de Meneses?, siglo XIX, Muy Ilustre Cabildo de Ntra. Sra. la Virgen de la Amargura en la Real y Muy Ilustre Orden-Archicofradía de Ntra. Sra. del Rosario (Lorca). Fuente: AML.

5. La palabra “paso” en Lorca hace referencia a las cofradías, archicofradías y hermandades. En cuanto a las mencionadas, sus nominaciones son Hermandad de Labradores Paso Azul, y Muy Ilustre Cabildo de Ntra. Sra. la Virgen de la Amargura en la Real y Muy Ilustre Orden-Archicofradía de Ntra. Sra. del Rosario respectivamente.



3. Trono de la Virgen de la Amargura, Emilio Felices Barnés (diseño), José Pelegrín Sánchez (taller) y Emilio Latorre López (tallas escultóricas), h. 1911-1916, Muy Ilustre Cabildo de Ntra. Sra. de la Amargura en la Real y Muy Ilustre Orden-Archicofradía de Ntra. Sra. del Rosario (Lorca). Fuente: AML.



4. Trono de la Virgen de los Dolores, Francisco Cayuela (diseño), h. 1916, Hermandad de Labradores Paso Azul (Lorca). Fuente: AML.

esto es la monumentalidad⁶, además de la inclusión de los textiles e iconografía que en este caso son escenas relativas a la Pasión y que a su vez incorporó las andas de Meneses modificadas, pudiéndose considerar como un trono “arquitectónico” muy conveniente y próximo a la idea de templo cristiano por la elección precisamente de este estilo aunque pesado visualmente.

Otro trono terminado hacia 1916 es el de la Virgen de los Dolores (Fig. 4), un trono cuya aportación fue la de dar a los bordados un papel preponderante en los mismos al esconder la estructura del mismo bajo capas de textiles mientras que completan la

6. La monumentalidad de los elementos integrantes de la Semana Santa de Lorca son algo a tener en cuenta, especialmente ahora, debido al tamaño de la carrera y que en la actualidad tiene lugar en la Avda. de Juan Carlos I, una avenida “tubo” cuya sensación aumenta al colocar los palcos o gradas donde se encuentran zonas con un máximo de siete filas bastante verticales, con lo que los elementos que conforman los Desfiles Bíblico-Pasionales reducen visualmente su tamaño en dicho marco, teniéndose esto en cuenta por las cofradías a la hora de encargar los tronos.

iconografía del conjunto, de modo que existe una relación, un lenguaje entre la escultura, los demás elementos iconográficos (ángel y cruz) y los textiles (paños de san Juan, la Magdalena, el Reflejo, el Ángel velado y el palio).

Pero para que estas dos características se estandaricen habrá que esperar a la década de 1940, momento en que hará aparición el que quizá sea el más característico trono tradicional de Lorca, tanto que al ser creado un nuevo trono para sustituirlo se quiso hacer referencia al mismo en el nuevo mediante la colocación de elementos ya vistos en este pero actualizados (medallones y emblema del Paso), como posteriormente se verá. Este trono de procedencia granadina para la Virgen de la Amargura (Fig. 5) estará constituido por el compendio de características ya comentadas mientras que incorporará otras propias de la época y procedencia como un gran cuerpo inferior decorado en el que se situará la iconografía en medallones con escenas añadidas con posterioridad y otros elementos decorativos eminentemente florales junto con grandes y sinuosas esquine-

ras. Si bien la presencia de textiles en este caso es menor respecto al trono de la Virgen de los Dolores por la propia configuración del precedente y a la no incorporación de nuevos ejemplos a excepción de los paños laterales de tracería gótica calados, añadidos necesariamente por la ampliación del palio y número de barras. En cuanto al gran cuerpo inferior comentado, son de destacar los elementos que lo compone, por un lado la típica decoración vegetal propia de la zona de Granada, sus grandes y voluminosas esquineras y los medallones característicos de este trono en los que se representan los Misterios del Rosario, aludiendo a la propia historia de la cofradía vinculada a sus orígenes dentro de la orden de santo Domingo, y en cuya iglesia se encontraba la titular de la cofradía hasta la construcción de la capilla del Rosario en la que con-



5. Trono de la Virgen de la Amargura, Eduardo Espinosa Cuadros, Juan Bonor Pérez de Andrade (colaboración) y Antonio Soriano Molina (medallones), 1943, Muy Ilustre Cabildo de Ntra. Sra. la Virgen de la Amargura en la Real y Muy Ilustre Orden-Archicofradía de Ntra. Sra. del Rosario (Lorca). Fuente: Caridad Arcas.



6. Trono del Stmo. Cristo Yacente, Alfredo Lerga (diseño), 1945, Hermandad de Labradores Paso Azul (Lorca). Fuente: AML.

tinúa teniendo su sede, y situándose en lugar preponderante a la Virgen del Rosario pese a que esta escultura del valenciano Jerique no es pasional; siendo patente de este modo la vinculación con su sede religiosa y el devenir histórico-artístico del Paso.

También dentro del foco granadino de los años cuarenta en tanto a características formales se encuentran los dos siguientes tronos, esta vez pertenecientes al Paso Encarnado y al Morado⁷ aunque hay que matizar que ello no quiere decir que se realizaran allí. Así, se trata de dos tronos de tamaño pequeño con un gran cuerpo inferior con escenas historiadas en relieve, relieves estos últimos cuyo trabajo o características formales se asemejan entre sí, especialmente en el tratamiento de la figura de Jesús, lo que podría indicar que fueron realizados por la misma persona al encontrarse también similitudes en la policromía, etc.

Si bien esta época está dominada por los tronos procedentes de Granada, existen tres excepciones provenientes de Madrid y Valencia. Así, en 1945 llegarían a Lorca dos tronos del taller de Alfredo Lerga, en Madrid, tronos cuyo diseño sería realizado por Lerga pero ejecutados por su taller, de modo que algunas de las características comunes son las pilastras en el cuerpo inferior, cuyo espacio entre pilastra y pilastra se cubriría con una faldilla, y un cuerpo central de un tamaño no muy grande en donde se sitúa la decoración, además de unos elaborados candelabros. Por otra parte, el trono que diseñara para el Stmo. Cristo Yacente en 1945 (Fig. 6) será un trono ricamente ornamentado con decoración vegetal, parco en iconografía aunque rico en simbolis-

7. Las nominaciones de estos pasos son Archicofradía del Stmo. Cristo de la Sangre y Cofradía del Stmo. Cristo del Perdón.

mo al incorporar la venera y la corona, ligando así el primero al Santo Sepulcro y la resurrección, mientras que el segundo hace referencia a lo divino; destacando por otro lado la no incorporación de una urna que cubriera el sepulcro. El otro trono de Lerga fue creado para el Stmo. Cristo del Perdón del Paso Morado, un trono de pequeñas dimensiones cuya escasa superficie horizontal hizo que el autor ampliara la superficie decorativa al incorporar elementos verticales que sobrepasaban la caja, alzándose hacia el Cristo para jugar de este modo con el sentido ascensional y los mismos motivos que en ellos se recrean, destacando las cabezas, todas ellas diferentes entre sí.

El otro paréntesis dentro de la hegemonía granadina vino de la mano de Vicente Benedito, con taller en Valencia, para la Virgen de los Dolores del Paso Azul, un trono con características acertadas y adaptadas a Lorca pero con un discurso distinto a lo visto hasta ahora. Si bien lo habitual hasta el momento es una serie de tronos con una estructura fija en la que la decoración está situada en un gran cuerpo inferior, en este caso se trata de unos elementos decorativos vinculados con la imagen que portan cuya interacción se da con esta y no entre ellos aunque sí con algunos de los textiles diseñados por Cayuela y que hicieron aparición en el primer trono para esta Virgen. Dicho de otro modo, existe una más que evidente comunicación entre los ángeles del gran cuerpo único y la escultura, un diálogo entre imagen y trono con la inclusión de los paños de san Juan y la Magdalena en los laterales como referencia a los tronos anteriores de la Virgen de los Dolores y complemento iconográfico. Como se ha dicho, existe un único y gran cuerpo decorado exclusivamente con grandes ángeles en distintas actitudes pero siempre con una misma finalidad, exaltar la figura de María, encontrando además en este cuerpo un espacio específicamente creado para los paños de san Juan y la Magdalena en los lados mayores a petición de la cofradía, como puede verse en la correspondencia mantenida entre el paso y el autor, algo especificado en la cláusula quinta del contrato, según la cual se debían realizar las modificaciones que la Hermandad estimara conveniente, y que en lo relativo a los ángeles el Paso estimaba que “se varía la actitud o postura de los ángeles en la parte frontal por creer que figurando mirando hacia arriba armonizan a nuestro entender (de la Hermandad), más con los ángeles que forman el motivo principal decorativo del trono. Y en vez de la postura que llevan de adoración a los emblemas ‘Corazón y María’, podrían figurar estos ángeles como portadores de una ofrenda a la Virgen, o bien podrían llevar cada uno de ellos la corona de espinas y los clavos pues miran hacia arriba donde la cruz va colocada (...) los dos ángeles han de ir en postura que figuren coger la puntilla que

adorna el manto de la Virgen”⁸. Así, queda más que patente la intencionalidad de crear una relación entre el trono y la imagen e incluso el manto de la Virgen. Yendo más lejos aún, podría hablarse incluso de dos planos claramente diferenciados en el que el inferior, constituido por los grandes ángeles, haría las veces de peana al exaltar la figura de María, y uno superior en el que estarían la Virgen, la Santa Cruz y un ángel⁹. Por lo tanto, se trata de un trono en el que la principal característica será la relación o diálogo existente entre el trono y la imagen, singularidad inherente a este trono que no compartirán otros, convirtiéndose en algunos casos en entes independientes.

En cuanto a las andas de Meneses de la Virgen de la Amargura, recordemos que estas fueron modificadas y colocadas en el primer trono de esta virgen, unas andas que propiciaron la adopción del estilo neogótico para este trono y su palio. Así, tras el paso de la santa Mujer Verónica por el conocido como “trono de los espejos”¹⁰ se le construirá un trono que reaprovecha las andas y que vuelve a utilizar este mismo estilo en el resto del trono, un trono que posteriormente fue reformado y convertido en andas cuya peculiaridad radica precisamente en el material¹¹ y en la relación trono-bordado en tanto a la tonalidad plateada de ambos. Así, y como se ha dicho, el manto que lleva la imagen está realizado en plata y sedas grises, de modo que las tonalidades empleadas resaltan sobre el terciopelo verde que enmarca la escena en sedas y plata, y este a su vez sobre el trono plateado, resultando una visión armónica de conjunto trono-bordado.

Décadas más tarde, en 1981, llegó a Lorca el que sería el primer trono procedente de la ciudad de Sevilla, un trono que como se verá difiere de los posteriores sustancialmente (Fig. 7). Diseñado por Marmolejo Camargo, se trata de un trono sevillano en el que se tuvieron en cuenta algunas características de Lorca como la monumentalidad, pero desapareciendo otras como la importancia dada hasta ahora a los bordados al eliminar los paños laterales presentes desde el primer trono de esta virgen. Pero estos paños no fueron lo único que se eliminó sino que también desaparecieron la cruz y

8. Contrato celebrado el 24 de agosto de 1948 en Lorca.

9. Con posterioridad se añadirán a las barras del palio pequeños ángeles asidos a las mismas.

10. Se trataba de un trono procedente de Granada creado en 1957 que mantenía la tradición de la zona aunque incluía decoración zoomorfa y vegetal pero cuya diferencia consistía en la incorporación de espejos de los que recibe esta denominación. El trono desapareció en un incendio en el taller, quedando sólo una parte de la cesta que conserva el Paso.

11. A excepción de las andas de plata de Meneses, el de la Santa Mujer Verónica, la Virgen de la Soledad del Paso Encarnado y el de la Virgen de los Dolores de 1981, el resto de tronos y andas serán realizados en madera dorada y/o policromada con algún ejemplo con medallones de metal, por lo que la mayor representatividad en cuanto a materiales corresponde con la madera policromada.

los ángeles, quedando la Dolorosa como única protagonista en el trono aunque manteniendo el palio. No obstante, se trata de un trono realizado en plata y plata sobredorada, formado por dos cuerpos, una tarima y una peana. Así, el cuerpo inferior está constituido a base de vacío, es decir, unos contrafuertes en las esquinas de las que penden guirnaldas en plata que destacan sobre la plata sobredorada, de igual manera que las cartelas con escenas de la Vida de la Virgen en forma de medallones cuyos bocetos se conservan en dependencias del Paso Azul y que están basados en la obra de Lucas Jordán. Por otra parte, la plata sobredorada se encuentra sobre una faldilla de terciopelo bordada en oro que ocupa el espacio o hueco entre

esta y las pilastras, solución que ya se viera en los tronos de Lerga. Aún teniendo en cuenta lo anterior, este trono sigue manteniendo constantes en el modo de entender los tronos en Lorca, algo que no siempre se dará en la siguiente generación de tronos procedentes de Sevilla y que se convertirán casi en multitud.

A partir del año 2000, y tras casi un siglo de hegemonía de los tronos granadinos, se abrirá paso una corriente que está afectando a muchas otras localidades por igual, la sevillana; aunque cabe destacar la coexistencia de ambas consecuentemente (Fig. 8), tal vez por la diferencia de poder adquisitivo de las cofradías que los encargan¹². Así, estas dos corrientes miran hacia Andalucía, una de ellas a la zona natural de ex-



7. Trono de la Virgen de los Dolores, Fernando Marmolejo Camargo, 1981, Hermandad de Labradores Paso Azul (Lorca). Fuente: Archivo fotográfico del Paso Azul.

12. A este respecto cabe hablar de los pasos de Lorca (seis en total), diferenciados en cuanto a tamaño, recursos económicos y capacidad de mover a simpatizantes. Así, las cofradías mayores son las del Paso Blanco y Azul, las medianas Encarnado y Morado y las pequeñas Curia y Resucitado.



8. Imagen superior: Andas del Stmo. Cristo de la Penitencia, Hijos de Esteban Jiménez, 2005, Archicofradía del Stmo. Cristo de la Sangre (Lorca). Imagen inferior: Andas del Stmo. Cristo de la Coronación de Espinas, Manuel Guzmán Bejarano (andas) y Eleuterio Aragón (plata), 2001, Hermandad de Labradoros Paso Azul (Lorca).
Fuente: Cristina Gómez.

pansión de Lorca¹³ y con la que tradicionalmente mantiene intercambios de distinta índole desde hace siglos, tanto que por ejemplo al entrar a Vélez Rubio encontramos en primer lugar un arco del triunfo llamado Puerta de Lorca; quedando relegado el foco de Granada a medianos y pequeños pasos mientras que Sevilla será privativo de los dos grandes pasos. Además de estas tendencias, existe una clara apuesta a partir del año 2000 por las andas, algo que fue gestándose en otros ejemplos como las andas para el Stmo. Cristo del Rescate o las de san Juan, ambos del Paso Blanco, dejando de lado los tradicionales tronos en las nuevas concepciones y adaptaciones como ya ocurriera en el trono plateado de la santa Mujer Verónica donde los paneles

del trono se eliminaron y adaptaron para crear las andas que podemos ver hoy día. En cuanto a las características de ambas zonas, la granadina mantendrá en cierto modo la tradición propia aunque incorporará algunas otras procedentes de diversas zonas andaluzas. Por su parte las andas originarias de Sevilla se subdividirán a su vez en dos: las andas de características estrictamente sevillanas y las que intentan adaptarse y/o combinar las características formales sevillanas y las de tradición local.

Así, y como se ha dicho, a la zona de Granada recurrirán los pequeños y medianos pasos, más concretamente a Baza, lugar donde encargarán sus respectivas andas los pasos para las imágenes del Resucitado, Cristo de la Sangre, Cristo de la Penitencia y

13. El término municipal de Lorca, por su situación fronteriza hasta la caída del reino de Granada, orografía, tradición y otros elementos comunes, estuvo constituido por un amplio territorio que abarcaba zonas como Vera, Vélez Rubio y Vélez Blanco, Mazarrón, etc.

Virgen de la Soledad de la Curia, con excepción del trono para la Virgen de la Soledad del Paso Encarnado, el cual se encargaría a Motril para posteriormente reconvertirlo en andas. Todos salvo el último fueron encargados a una misma familia (padre e hijos), por lo que las similitudes formales entre ellos son más que evidentes, manteniendo la tradición granadina aunque con una decoración vegetal evolucionada, muy enroscada sobre sí misma, que aún recuerda a la vista en la década de 1940 pero que ha perdido el carácter arquitectónico en muchos casos. Además se producirá el desarrollo de grandes faroles en detrimento de los candelabros en aquellas andas cuyo tamaño así lo permita. No obstante se mantiene el carácter plano de las cajas, pudiéndose adivinar algún plano pero nunca en exceso, de manera que el claroscuro se aprecia principalmente en la vegetación propiamente dicha aunque hay que recordar que las procesiones y Desfiles Bíblico-Pasionales tienen lugar durante la tarde-noche con una potentísima iluminación en la carrera principal. Además es destacable entre todas estas un ejemplo en concreto: las andas para el Stmo. Cristo de la Sangre del Paso Encarnado, unas andas con un relieve policromado que hace referencia a san Cristóbal, y que reproduce el san Cristóbal en relieve de la portada de la iglesia del barrio homónimo, lugar donde tiene su sede religiosa, a escasos metros de su sede administrativa y museo del Paso¹⁴.

Mención aparte merece el trono de la Virgen de la Soledad del Paso Encarnado, un trono reconvertido en andas que combina lo visto en las andas anteriores junto con otro tema interesante: la iconografía. Si hasta ahora los tronos han tenido una iconografía fácil de comprender para el iniciado y conocedor del Cristianismo al haber múltiples y reconocibles escenas de la Pasión principalmente, referencias varias como el marco arquitectónico e historia del Paso (trono de la Virgen de la Amargura de 1943) o a la zona de la ciudad donde tiene su sede la cofradía (Cristo de la Sangre), es en estas andas donde se encuentra una iconografía cristiana típica pero que se escapa al entendimiento del neófito al no resultar tan clara y habitual como puedan serlo la corona de espinas o la escalera. Así, se trata de los dados con el número ocho en total, una bolsa con monedas esparcidas y la jarra con la consiguiente significación de todos ellos para el Cristianismo y Pasión de Cristo (Fig. 9).

14. La colocación de este relieve no es baladí ya que hace referencia en cierto modo a la “división” existente entre este barrio y el resto de la ciudad acrecentado por la separación física del río Guadalentín y que lleva a los habitantes del primero a denominarse “rabaleros” frente a los lorquinos de “la ciudad”, pudiéndose hablar incluso de una pequeña ciudad casi independiente dentro de otra.



9. Detalle de las andas de la Virgen de la Soledad del Paso Encarnado, Taller de Aragón y Pineda, 2000, Archicofradía del Stmo. Cristo de la Sangre (Lorca). Fuente: Cristina Gómez.

En cuanto a los tronos realizados en Sevilla, y como se ha dicho, existen dos tendencias, la primera de ella constituida por artífices que obvian las características formales y tradición local. Este es el caso de las dos siguientes andas. Las primeras con estas características llegarían en 2011 de la mano de Guzmán Bejarano (Fig. 8 inferior), unas andas que supusieron la ruptura total con lo visto hasta el momento en Lorca pero que se constituye actualmente como el único ejemplo de estas características¹⁵. Como se ha visto hasta ahora, tradicionalmente los tronos de Lorca son planos casi en su totalidad, encontrando relieves en forma de decoración vegetal y/o escenas historiadas y símbolos, grandes cuerpos inferiores, alguna tarima sencilla y peana, cajas planas con planos cortos, preponderancia de lo arquitectónico sobre lo decorativo, línea sobre la curva, planta rectangular, etc. Así, en estas andas se encuentra todo lo contrario: sinuosidad, planta movida, decorativismo frente a lo arquitectónico liso y contundente, etc. Dicho en otras palabras, el trono que hiciera Guzmán Bejarano para el Yacente de Lorca no tiene absolutamente nada que ver con lo visto hasta el momento¹⁶. Además destaca el uso de un barniz que oscurece más aún la madera, lo que hace que los detalles no se aprecien como debiera al tener lugar los Desfiles Bíblicos-Pasionales durante la noche pese a la fuerte iluminación de la carrera, lo que ayuda a una

15. Las restantes andas eminentemente sevillanas son las de la Virgen de los Dolores. No obstante difieren sustancialmente las unas de las otras, siendo la principal diferencia la planta, movida en uno y casi recta en el otro.

16. Recordemos que algo habitual en el autor era el llevar sus modelos a todas aquellas localidades para las que trabajaba, independientemente de su tradición, pudiéndose encontrar este mismo ejemplo en otros lugares aunque con alguna modificación.

mejor observación en detalle del mismo aunque no de tanta calidad como con la luz natural ya que cuando el Paso Azul hace su entrada en la carrera ya es de noche. Otra diferencia de estas andas respecto a la tradición lorquina es que carece por completo de bordados. Si bien existen otras esculturas y tronos que carecen de bordados al no propiciarlos la naturaleza de la propia imagen, siempre se ha intentado incorporarlos, pudiéndose ver exclusivamente durante su exposición en la iglesia de san Francisco un pequeño paño bordado en oro y sedas. Además, las únicas referencias que hace a algo relacionado con la Ciudad del Sol es la colocación de cartelas en plata con los escudos del Paso y del Concejo de Lorca.

Las otras andas de esta subcategoría son las creadas para la Virgen de los Dolores (Fig. 10), unas andas preciosistas y de trabajo minucioso pero ajeno a las concepciones lorquinas salvo por la inclusión de textiles y recuperación de los paños de san Juan y la Magdalena eliminados en el trono de Marmolejo de 1981. De este modo, se trata de unas andas de plata de caja única muy fina y peana alta cuya tonalidad armoniza con los tonos azules de los textiles y que, según el Paso, lo que se quería conseguir con ello era la delicadeza, como la Virgen, y que pudieran ser admiradas de lejos y apreciada su labor de cerca como se constata en la entrevista mantenida por el presidente del Paso Azul en ese momento, Juan Antonio Mula García¹⁷. Si bien esto es cierto, el problema radica precisamente en que para poder ver este trabajo en movimiento ha de hacerse nuevamente de noche e iluminado con unos potentes focos que reflejan la luz y evitan en gran medida el claroscuro que debería haber para poder disfrutar de la obra en todo su esplendor aunque sigue siendo patente el trabajo preciosista. Por otra parte, estas andas poseen una abundantísima y menuda iconografía de entre cuyos elementos destacan, por un lado, la capilla principal con la profecía de Simeón en bulto redondo y altorrelieve, y sobre esta dos ángeles de marfil (que portan un puñal en referencia a la Dolorosa), san Francisco¹⁸ y san Isidro Labrador¹⁹, y que como se puede ver hace referencia al propio Paso Azul. De este modo, se trata de unas andas con un trabajo inusual en Lorca pero que en este caso respeta en cierto modo lo visto hasta ahora

17. MULA, J. A. (2008). "La Virgen de los Dolores en andas, Azul". *Revista de la Hermandad de Labradores Paso Azul*, nº 18, p. 26.

18. La inclusión de San Francisco evoca la sede religiosa del Paso, en el antiguo Convento de San Francisco y a su propia historia, ya que tras la escisión que daría lugar al Paso Azul se decidió crear una Hermandad y trasladarla a la orden franciscana con la que se asoció desde entonces y hasta su disolución.

19. En este caso la figura de San Isidro Labrador se justifica ante la naturaleza propia del Paso Azul que, recordemos, se trata de la Hermandad de Labradores Paso Azul.



10. Andas de la Virgen de los Dolores. Juan Antonio Borrero, 2007, Hermandad de Labradores Paso Azul (Lorca). Fuente: Cristina Gómez.

como es el carácter relativamente plano de la caja.

Por otra parte los dos tronos pertenecientes a la vertiente sevillana se corresponden con los tronos del Stmo. Cristo Yacente y la Virgen de la Amargura, un subgrupo caracterizado formalmente por Sevilla pero con adaptaciones, concepciones y elementos lorquinos, tanto así que en el último de los casos el propio taller se sorprendió del modo de realizar los tronos en Lorca, es decir, de una sola vez ya que la costumbre es hacerlos por partes, según el poder adquisitivo del momento, de modo que la construcción de un trono puede dilatarse siete u ocho años, costumbre que a su vez asombró a los integrantes del Paso Blanco que viajaron a Sevilla para constatar el estado de los trabajos del trono de

la Virgen de la Amargura y que fue transmitida en Junta Directiva del 25 de junio de 2007, según consta en las actas de dicha sesión. Este es el caso del trono del Stmo. Cristo Yacente, un trono que llegó en 2005 de la mano de Guzmán Fernández, hijo de Guzmán Bejarano, y que se diferencia sustancialmente de su padre, especialmente en el modo de concebir sus obras al tener en cuenta los gustos, costumbres y elementos decorativos del lugar donde están destinados, tanto así que el autor presenció un año la Semana Santa de Lorca tras ser invitado junto con su padre, y en donde pudo ver los elementos arquitectónicos y decorativos de retablos y edificios lorquinos con el fin de incorporarlos de algún modo a su trono y que resultara de este modo “entendible” para estos. Así, se trata de un trono bastante plano carente de urna en recuerdo al trono anterior, con un tipo de decoración vegetal que puede traer a la memoria lo visto hasta ahora en cierto modo junto con la utilización del dorado que en este caso además resalta los elementos vegetales frente a los arquitectónicos. Pero algo importante en este trono es la incorporación de bordados, más aún si tenemos en cuenta que la escultura del Yacente no es propicia a ellos, de modo que fueron colocados como un

elemento más de las andas, enfatizando y enriqueciendo la iconografía y simbología, de modo que además hace referencia a una de las pechinas de la iglesia de san Francisco del Paso Azul, a la banalidad y fugacidad de la vida y poderes terrenos. Pero además, estos textiles cumplen otro cometido, el estético, no solamente por las coloridas sedas sino también por movimiento creado cuando este se encuentra en procesión, una balanceo hipnótico que en ocasiones puede incluso centrar aquí la atención del espectador, creando un conjunto de gran belleza estética consecuente de la conjunción de bordado, andas, decoración floral fresca y escultura. No obstante, el conjunto tiene un elemento ajeno a Lorca, los hachones.

Si bien las andas anteriores resultan acordes a “lo lorquino”, especialmente por lo arquitectónico frente a lo decorativo, el último ejemplo en incorporarse, que no en modificarse, han sido las andas para la Virgen de la Amargura del Paso Blanco (Fig. 11), unas andas donde se ve claramente la intervención del Paso en su concepción, principalmente en dos momentos: la inclusión de medallones en marfil²⁰ con los Misterios del Rosario en recuerdo del trono anterior, la incorporación del águila de san Juan con un rosario entre sus garras (escudo del Paso Blanco) y la elección de la tonalidad del oro²¹, y evidentemente los bordados. Con una caja más ancha que la de las andas de la Virgen de los Dolores, la indiscutible protagonista es la decoración que destaca al incluirse sobre un baquetón liso que contrarresta la sinuosidad de la prime-



11. Andas de la Virgen de la Amargura, Carpintería Religiosa Hermanos Caballero, Orfebrería Manuel Ríos e Hijos, Miguel Santana Morató (dorado) y Mariano Sánchez del Pino (relieves), 2008, Muy Ilustre Cabildo de Ntra. Sra. la Virgen de la Amargura en la Real y Muy Ilustre Orden-Archicofradía de Ntra. Sra. del Rosario (Lorca).

Fuente: Cristina Gómez.

20. Los medallones del anterior trono de esta Virgen simulaban el marfil aunque estaban realizados en madera policromada.

21. Para el dorado del trono se eligió el denominado *oro sevillano*, un oro anaranjado de 23 quilates y uniforme.

ra. Por lo tanto, este trono de 2008 no rompe con la tradición iconográfica sino que aún en cierto modo la tradición sevillana y lorquina aunque es evidente la diferencia entre ambas, destacando en primer lugar el cambio de trono a andas, algo que no es propio de esta zona.

Como conclusión, el modo de concebir un trono en Lorca aún en la actualidad es consecuencia del gran número de tronos procedentes y/o influenciados por la zona de Granada, algo lógico si tenemos en cuenta tres factores: la zona natural de expansión hacia el sur de Lorca, la habitual carencia de maestros del arte en el antiguo reino de Murcia²² y la especialización de la Ciudad del Sol en bordados cuyo cambio de concepto comenzó a forjarse a finales del siglo XIX; aunque ya comienzan a encontrarse algunos ejemplos distintos a lo anterior. Pero además no hay que olvidar que forman parte de una opulenta, escenográfica y grandilocuente puesta en escena en la que cualquier elemento es imprescindible, destacando los tronos al convertirse en pieza clave del Cortejo religioso²³ junto con sus imágenes, consiguiendo incluso un cambio de actitud en el público a su paso²⁴. Así, y como consecuencia de la influencia de los tronos procedentes de Granada, los tronos y andas se caracterizan mayoritariamente por la influencia de los bordados a la hora de crear nuevos tronos y andas, por una decoración vegetal concreta, la obligada monumentalidad consecuente del lugar donde tienen lugar tanto el Cortejo como las procesiones²⁵ y la importancia de la flor fresca

22. Recordemos que en el antiguo Reino de Murcia lo habitual era la proliferación de maestros foráneos ante la demanda de artistas consecuente de la bonanza económica en el barroco y la carencia de buenos artífices locales, lo que produjo la llegada masiva de maestros de otros lugares como fueron los casos más que conocidos de Bussy, Dupar o Nicolás Salzillo. No obstante esto no quiere decir que no se contara con artistas de la zona, para lo que hay que recordar por ejemplo la denominada Escuela pictórica de Lorca.
23. Cuando se habla de Cortejo Religioso se hace referencia a las “dos partes” en que se dividen los Desfiles Bíblico-Pasionales, como su propia denominación indica, de modo que los desfiles Bíblicos son la representación del Antiguo Testamento, hechos y personajes históricos, mientras que los Pasionales escenifican la Pasión de Cristo, dejando de lado ya la espectacularidad de los caballos, carros y carrozas para dar paso a otros elementos más tradicionales como son los nazarenos, tronos o estandartes aunque sin perder la opulencia, vistosidad y riqueza que ofrecen los bordados en sedas y oro.
24. Otra característica de esta manifestación festivo-religiosa es la rivalidad entre cofradías, especialmente entre las dos mayores, la cual queda patente en todos los ámbitos de la Semana Santa y que en el Cortejo se traduce en vítores, pañuelos ondeando al son de la música, etc. pero que al paso de las imágenes se transforman en aplausos por parte de los seguidores de todas las cofradías, dejando de lado dicha rivalidad.
25. La Semana Santa de Lorca se divide en varias celebraciones, de modo que los Desfiles Bíblico-Pasionales son un componente más aunque quizá el más llamativo, estando compuesto por procesiones, encuentros y otros actos, siendo el nexo común a todas ellas los bordados aunque también los tronos, ya que en casi todas ellas están presentes las imágenes y por consiguiente los tronos y andas. Así, las procesiones tienen lugar en calles distintas a la Carrera principal y secundaria, debiendo tener en cuenta su tamaño

como elemento decorativo indispensable. Así, en cuanto a esto último cabe señalar tres ejemplos, el Cristo de la Oración en el Huerto, san Juan y la Virgen de la Amargura. El primero de ellos vincula un bordado, una escultura y la decoración floral, un conjunto que gira en torno a un estandarte BIC homónimo que propició que en el año 2000 se adquiriera una escultura de Hernández Navarro por la similitud formal y estética que ofrecía respecto al Cristo que aparece en el estandarte mencionado. En cuanto a la decoración floral fresca del trono, se coloca en este último las especies que aparecen en la orla floral del bordado (Fig. 12) para recrearlo junto con la escultura, además de una roca y un olivo natural. Otro ejemplo de decoración floral es la de San Juan, decoración que cambia según el día aunque realizada siempre con palma, cuya otra peculiaridad es la de “bailar” las andas siguiendo la música de la banda que lo acompaña. Por último respecto a la importancia de la flor fresca, cabe volver a señalar a la Virgen de la Amargura ya que fruto de la investigación en un vivero de Puerto Lumbreras (Murcia) se creó para esta imagen el “rosa Amargura”, una tonalidad de rosa que se usa en el actual trono al resultar acorde al de los bordados del ajuar de la misma.

Respecto al número de tronos y procedencia, es de destacar una mayor proliferación de tronos en la década de 1940 como consecuencia de la necesidad de renovar las imágenes y ajuares perdidos entre los que se incluían los tronos y que en este caso tuvieron un origen mayoritario de la zona de Granada; mientras que a partir del año 2000, segundo momento de auge, se da la coexistencia de este último lugar junto con la irrupción de Sevilla, coexistiendo de este modo en esta nueva “avalancha” de renovación consecuente del espectacular auge de los pasos, Semana Santa de Lorca y sus bordados.

Por lo tanto, y para finalizar, cabe hacer una reflexión que puede aplicarse a otras manifestaciones o modos de entender la Semana Santa en distintos lugares: ¿estamos asistiendo a la pérdida de la identidad o singularidad de cada una de estas manifestaciones como consecuencia de la inclusión de elementos, características y modos de entender una manifestación socio-cultural y artística? ¿Puede llegarse a perder la esencia de las mismas por la inclusión de obras y costumbres ajenas, así como por la acción destructiva del turismo de masas descontrolado?

también para la concepción de tronos, ya que algunas de ellas son angostas y antiguas calles donde no se permiten grandes tronos como es el caso la procesión por el Casco Antiguo que preside la Virgen de la Soledad de la Curia (Paso Negro) que ha de sobrepasar una puerta medieval en codo.



12. Detalle de las flores del trono del Cristo de la Oración en el Huerto y del Estandarte homónimo diseñado por Emilio Felices, Muy Ilustre Cabildo de Ntra. Sra. la Virgen de la Amargura en la Real y Muy Ilustre Orden-Archicofradía de Ntra. Sra. del Rosario (Lorca). Fuente: Cristina Gómez.

BIBLIOGRAFÍA

- BECKER, U. (2003). *Enciclopedia de los símbolos*.
- FERNÁNDEZ, J. A. (2003-2004). “El trono procesional y la Semana Santa de Murcia”. *Imafronte*, nº 17 (pp. 33-51).
- GÓMEZ, C. (2009). *Portadores de lo divino. Exaltación de lo sublime*. Tesis de Máster, Universidad de Murcia.
- GÓMEZ, C. (2010). “El arte olvidado. Algunos aspectos sobre los tronos de Semana Santa de Lorca”. *Imafronte*, nº 21-22 (pp. 155-163).
- MELENDRERAS, J. L. (2011). “Los cuatro ángeles que decoran los ángulos del trono de la Virgen Dolorosa, obra de Francisco Salzillo para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la ciudad de Murcia”. En V. MONTJOJO (coord.), *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús* (pp. 195-199). Murcia. Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.
- RÉAU, L. (1996/2000). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. (2ª Reimpresión). España: Serbal.
- REVILLA, F. (2007). *Diccionario de iconografía y simbología*.

EL VALOR DE UNA TRADICIÓN: EL ARTE DE LA ORFEBRERÍA EN LA SEMANA SANTA DE CÓRDOBA

Sarai Herrera Pérez

Investigadora postdoctoral. Universidad de Jaén

Las hermandades cordobesas atesoran un extenso y rico patrimonio histórico artístico que ha sido reunido a lo largo del tiempo con una principal motivación, la de exaltar y venerar a sus Sagrados Titulares. Entre estos elementos patrimoniales nos encontramos con bienes pertenecientes a la imaginería, al bordado o a la talla, y cómo no, al nobilísimo arte de la orfebrería. En este caso, no podemos obviar cómo en Córdoba, a lo largo de la Historia, la orfebrería demuestra una dilatada y brillante tradición que abarca desde la Edad Media, con figuras como la de Enrique de Arfe, hasta nuestros días. Por tanto, el objetivo esencial de nuestra comunicación no es otro que el de ofrecer una visión general, pero a la vez completa, sobre la evolución estilística y funcional de la orfebrería presente en la Semana Santa de Córdoba, de la mano de su autores más insignes y las piezas más representativas.

Palabras clave: Orfebrería, hermandades, plata, patrimonio artístico, Córdoba

The Cordoba brotherhoods cherish a long and rich artistic heritage that has been gathered over time with a main motivation, exalt and worship their sacred headlines. These assets we find assets belonging to the imagery, embroidery or length, and of course, the noble art of goldsmithing. In this case, we can not ignore how in Cordoba, throughout history, the goldsmith demonstrates a long and brilliant tradition that spans from the Middle Ages, with figures like Enrique de Arfe, until today. Therefore, the main objective of our communication is non-other than to provide an overview, but full time on the stylistic and functional evolution of jewelry present in the Holy Week in Cordoba, in the hands of its author's illustrious and the most representative pieces.

Keywords: Goldsmith, brotherhood, silver, artistic heritage, Córdoba

La orfebrería es, junto a la talla o al bordado, otra de las artes que contribuyen a definir y consolidar la bella visión estética que es brindada por nuestra Semana Santa, a otorgarle una mayor magnificencia y suntuosidad. Pero, sin lugar a dudas, en una ciudad como Córdoba, en la que la trascendencia histórica de la orfebrería se desarrolla a lo largo de los siglos, no resulta una creación artística más. Sólo debemos remitirnos a las fuentes para conocer la destacada aportación que realizan, a lo largo de los siglos, en el contexto local artífices de la relevancia de Enrique de Arfe, Rodrigo de León o Damián de Castro. Nos encontramos, por tanto, que una extensa nómina de orfebres han aportado sus más insignes creaciones, las cuales, desde un punto de vista cuantitativo, resultan importantes si tenemos en cuenta la posición destacada que ocupa este arte en el desarrollo de la liturgia plástica del Catolicismo. Por tanto, nos encontramos ante tradición plástica que ha sido guardada con celo a lo largo del tiempo hasta llegar a nuestros días. Qué duda cabe que la liturgia de nuestra Semana Santa ha contribuido a ello de manera decisoria. Nos encontramos, por tanto, ante una arte suntuaria que no sólo se materializa en bellas piezas, sino que además, en el caso de la capital cordobesa, muestra un impacto en su tejido socioeconómico.

No debemos olvidar cómo en la perpetuación, a lo largo del tiempo, de este arte ha influido positivamente la apuesta que desde las hermandades se ha realizado con referencia a la adquisición de un patrimonio de calidad, tanto en el ámbito del diseño como a nivel de ejecución, que constituya un legado para las generaciones venideras. Esta concienciación se desarrolla a la hora de afrontar los encargos, atendiendo a las piezas tanto en un sentido estético como en el aspecto de la calidad técnica.

De otro lado, su tipología también resulta diversa, ya que pueden aparecer confeccionadas en oro o en plata, animadas o no por aplicaciones en pedrería o marfil e incluso armoniosamente combinadas con textiles y tallas. Y cómo no, su funcionalidad es extensa, encontrándonos con la orfebrería de los pasos de palio, coronas, varas, ciriales, cruces de guía, faroles, pértigas, mástiles, incensarios, navetas, mazas, bocinas... En su mayoría, son piezas formuladas desde un lenguaje estético barroco, pero también recurriendo, en ocasiones, a la plástica del Gótico o del Renacimiento. Nos encontramos ante un patrimonio, del que generalmente se desprende una sensación de "horror vacui", con el desarrollo de complejas ornamentaciones donde predomina una decoración vegetal realizada a base de hojas de acanto, roleos o guirnalda. Sin embargo, también nos encontramos ante la presencia de motivos arquitectónicos

como molduras, hornacinas, ménsulas o cornisas. Todo ello suele ser aderezado por representaciones iconográficas tomadas de las fuentes litúrgicas.

Por otro lado, debemos valorar que la orfebrería, a pesar de la industrialización, es un oficio que se encuentra indisolublemente unido al trabajo artesanal, puesto que la introducción excesiva de procesos de mecanización afectaría negativamente al resultado final, conllevando un deterioro de la calidad y una despersonalización que conduce al trabajo en serie¹. Quizás este carácter artesanal ha sido el que, en cierto modo, ha denostado la imagen que se tiene de este arte y lo han restringido al ámbito meramente artesanal, cuando en realidad su desarrollo supone un proceso estético y técnico.

Iniciamos nuestro recorrido atendiendo al patrimonio de la Hermandad de la Expiración. Con referencia a la orfebrería debemos destacar del conjunto del paso de palio de Nuestra Señora del Rosario, ejecutado por Francisco Díaz Roncero², entre los 1970 y 1972. Destacan los respiraderos, que parecen estar realizados según la técnica de la filigrana cordobesa y que muestran una ornamentación barroca de la que se desprende una sensación de “horror vacui”. Asimismo acogen una serie de capillas que se encuentran separadas entre sí por medio de columnas y basamentos entre paneles de hojarasca. Las trece capillas cobijan una serie de figuras que, ejecutadas en plata de ley, fueron estrenadas entre los años 1989 y 1990 y ejecutadas por el mismo Díaz Roncero. Estas figuras son santos y santas pertenecientes a las órdenes franciscana y dominica. Sobre el respiradero reposa una leve crestería de concha decreciente colocada entre varales y acompañada de pequeñas copas plateadas y cinceladas; de la parte inferior del respiradero penden remates floreados, de forma triangular, como terminación de la pilastra. Las jarras cuentan con forma de ánfora, emplazándose diez en el frontal y cinco en cada costero.

Por su parte, los doce varales cuentan con un basamento circular en forma de copa con cuatro campanillas colgantes en la terminación de la voluta. Los varales, a lo largo de su desarrollo, se encuentran conformados por macollas y nudos mientras que la culminación se compone a través de un ánfora. Mientras que la candelería se encuentra

1. Los avances tecnológicos se refieren, fundamentalmente, a los recubrimientos electrolíticos que han sustituido al dorado y plateado a fuego y, por otra parte, a ciertas herramientas emplean energía eléctrica u otros mecanismos que han facilitado la labor del orfebre.
2. Francisco Díaz Roncero (1927-2007) es considerado discípulo de Peidró. Alternó la labor en su taller con la tarea docente en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Córdoba. Entre su dilatada producción debemos hacer referencia a la Cruz de Guía y vara de la Hermandad de las Angustias o la corona de Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos de la Hermandad de la Expiración.



1. Medallón del paso del Señor de la Caridad, Manuel Aumente, 1941, Hermandad del Señor de la Caridad de Córdoba.

conformada por un número aproximado de ochenta y seis piezas. Desde un punto de vista estético también se encuentra formulada desde el lenguaje del Barroco. De otro lado, llama nuestra atención los candelabros de cola, obra de Díaz Roncero en los que percibimos hojarasca y volutas, así como la presencia de remates en forma de coronas ducales.

En el caso de la hermandad de la Caridad, debemos destacar los faroles de la Cruz de Guía. En este caso ejecutados también en plata y realizados, en el año 1959, por el célebre orfebre Díaz Roncero. En su desarrollo muestran decoración vegetal y escudo de la hermandad.

De todos modos, la orfebrería más destacada es aquella que se localizan en el paso del Señor de la Caridad, donde apreciamos la presencia de ocho medallones de plata cincelada que fueron ejecutados por el platero Manuel Aumente, en el año 1941 (Fig. 1). Estos ocho tondos albergan relieves con escenas de la Pasión de Cristo³, reproduciendo aquellos que se localizan en la sillería de coro de la catedral de Córdoba, de Pedro Duque Cornejo.

Por otra parte debemos tener en cuenta que en esta hermandad se aúnan elementos de la orfebrería de cierta antigüedad con otros de reciente factura, como es el caso del llamador del paso de Cristo, obra de Emilio León⁴ (Fig. 2), que data del año 2005. En el aspecto iconográfico destaca la presencia del águila de san Juan que se erige como soporte del escudo de la corporación. El motivo heráldico es portado por dos querubines que sostienen una filacteria en la que se aprecia la inscripción "Charitas". Por su

3. Nos referimos a escenas como "La Entrada Triunfal en Jerusalén"; "La Última Cena"; "La Oración en el Huerto"; "El Lavatorio"; "Jesús atado a la columna"; "Jesús en su camino hacia el Calvario"; "Jesús ayudado por el Cirineo" o "El Descendimiento de Cristo"

4. Nos referimos a un joven orfebre cordobés formado en la Escuela de Artes y Oficios "Dionisio Ortíz". Es uno de los artesanos de la plata más prolíficos de la Córdoba actual. Además de las obras citadas, destacan los fanales en plata del paso del Señor de la Humildad y Paciencia, el rostrillo y la media luna de plata de la Virgen de las Tristezas o la corona de la coronación canónica de María Auxiliadora.

2. Llamador del paso procesional del Señor de la Caridad, Emilio León, 2005, Hermandad del Señor de la Caridad de Córdoba.



parte, la maza donde golpea el llamador representa un mascarón renacentista de cuya boca salen hojas de acanto, siguiendo la línea estética del paso.

Tampoco podemos dejar de atender el análisis de algunos interesantes ejemplos de orfebrería dieciochesca que conservan nuestras hermandades. Entre ellos, la peana ejecutada por Cristóbal Sánchez y Soto⁵ para Nuestro Padre Jesús Nazareno. Nos encontramos ante una obra que, datada en el año 1780, muestra una composición cercana a la forma troncopiramidal y un diseño de trazado reticular, de clara inspiración textil. En el cuerpo superior se localizan unos medallones ovales enmarcados por una moldura en la que se emplazan símbolos propios del proceso pasionista al que es sometido Cristo, figurando entre otros elementos como la columna; los clavos y la corona de espinas; los alicates y el martillo o la escalera junto a la lanza. Mientras que, en el registro inferior, y ocupando medallones de mayor tamaño, se ubican las escenas de la Pasión de Cristo, como es el caso del Señor amarrado a la Columna, Jesús auxiliado por el Cirineo en su camino hacia el Calvario, la Crucifixión o el Descendimiento,

Pasamos ya a adentrarnos en el conocimiento encontramos ante uno de los guiones procesionales más completos y de mayor suntuosidad de la Semana Santa de Córdoba. Iniciamos nuestro recorrido atendiendo a la Cruz de Guía (Fig. 3). Quizás nos en-

5. Nos referimos al hijo del también platero Juan Sánchez Izquierdo, cuya trayectoria se desarrolló de manera destacada a finales del siglo XVIII. Es autor, entre otras obras de la urna de los Santos Mártires de la basílica de San Pedro o las andas de la Virgen de la Soledad de esta hermandad del Nazareno. De cualquier manera, su producción supera los límites geográficos de la provincia de Córdoba para emplazarse en localidades tan diversas como Jaén, Málaga, Sevilla o Canarias. A lo largo de su vida ocupa diversos cargos en el gremio de plateros. Por su parte, atendiendo a su estilo, debemos valorar que su formación se produce en el contexto del Rococó, evolucionado posteriormente hacia una tendencia propia del Neoclásico.



3. Cruz de Guía de la Hermandad de los Dolores, Rafael Peidró, 1947, Hermandad de los Dolores de Córdoba.

contremos ante la pieza más destacada de la totalidad del Guión procesional de la Hermandad de los Dolores. Esta Cruz de Guía fue realizada en el año 1947, recibiendo un año más tarde el primer Premio Nacional de Orfebrería. Nos encontramos ante una magna obra, por su calidad material y estética, y también por sus dimensiones, dado que nos referimos a diecinueve kilos de peso. El diseño y la ejecución en plata son obra de Rafael Peidró Dueñas, mientras que la talla en madera corresponde a Ricardo Castillo y las labores en marfil a Victoriano Chicote. En ella se combinan magistralmente materiales nobles tan diversos como la madera de caoba, el marfil, el cristal de roca y la plata. El medallón central es ocupado

por el emblema de la cofradía, mientras que en la parte inferior apreciamos la existencia una lujosa hornacina en plata en la que se localiza una reproducción de la Virgen de los Dolores⁶. Asimismo, aparece el escudo de la ciudad en oro. Mientras que los remates de cardina neobarroca y el tondo central con el escudo de la hermandad son de plata cincelada. En los brazos laterales se advierte la presencia de medallones con cabezas de querubines de marfil.

La citada Cruz de Guía es escoltada por la presencia de cuatro faroles que la alumbran en su transitar durante la Estación de Penitencia. De ellos, dos corresponden a la autoría de Rafael Peidró y los otros dos a Francisco Díaz Roncero.

También debemos atender a la vara de hermano mayor. Debemos partir de la premisa inicial de que las varas de mando, o varas de regir, suelen seguir el mismo esquema tipológico⁷. Por tanto, no nos encontramos ante importantes diferencias entre

6. En esta imagen mariana percibimos el empleo del marfil en el rostro y de la plata para corona, manto, tocado y manos.

7. Generalmente se conforman a partir de una pértiga integrada por varios tubos decorados y separados

las que pertenecen a una hermandad de aquellas que forman parte del patrimonio de otras. La principal diferencia reside, lógicamente, en el remate que suele albergar la representación del emblema de cada hermandad. Resulta, sin lugar a dudas, la más destacada de las varas de todas aquellas que custodia la hermandad de los Dolores. Se trata de una pieza de plata cincelada que cuenta con una altura de 1,80 metros y cuya ejecución correspondió también a Peidró Dueñas⁸. Se compone a través de cinco fustes, todos ellos de diverso diseño, de abigarrada decoración reticular que se hace diferente en cada uno de ellos. El mástil remata en un capitel corintio que a su misma vez sirve de soporte a una capilla de cuatro fachadas y cúpula semiesférica que se encuentra inspirada en la linterna de la capilla del antiguo Colegio de la Asunción. En ella se insertan cuatro hornacinas en las que figuran los patronos de la ciudad, es decir, san Acisclo, santa Victoria y la Virgen de la Fuensanta, así como el custodio, San Rafael Arcángel. Rematando el conjunto se emplaza el escudo de la hermandad, que muestra la corona y el corazón bañados en oro. Esta singular pieza fue expuesta en la muestra de la Academia de Bellas Artes de san Fernando de Madrid del año 1955.

Pasamos ya a estudiar el paso de la Virgen de los Dolores. A simple vista su peculiaridad más llamativa reside en el hecho de que en su planteamiento se haya prescindido de la presencia de palio. El paso de plata fue ejecutado en el año 1937 por los talleres de Fragero, empleando para ello una cantidad total de sesenta kilos de plata, que son distribuidos a lo largo de una mesa de 2,45 por 3,10 metros recubierta con respiraderos en chaflán.

El conjunto se encuentra delimitado por una moldura en su base, con forma de toro y ornamentada a través de una cadena de óvalos que albergan motivos de rosas en su interior. Mientras que la parte superior finaliza con una cornisa que muestra decoración de escamas, filete y ovas. Por su parte, los costeros se encuentran conformados a través de seis placas caladas de roleos, separadas por medio de pilastras con macolla y mazo de frutas. En el centro del costero existe un rectángulo que no se encuentra calado y en el que se emplaza un medallón que recoge las representaciones, respectiva-

por nudetes. En su parte inferior remata en un regatón, mientras que en la parte superior se remata a partir de la presencia del escudo de la hermandad, que suele ser exento, o por un templete que acoge una figura.

8. Rafael Peidró Dueñas (1903-1987) cursó estudios en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de la capital cordobesa, en la que posteriormente ejercería como profesor. Dedicaría toda su vida profesional al ejercicio de la orfebrería, destacando en su producción obras como las coronas de Nuestra Señora de las Angustias y Nuestra Señora de los Dolores.



4. Corona de la Virgen de los Dolores, Rafael Peidró, 1940, Hermandad de los Dolores de Córdoba.

mente, en cada uno de los laterales, la plaza de Capuchinos y el Triunfo de San Rafael. Por su parte, el frontal lleva al centro el emblema de la hermandad. Este motivo se encuentra flanqueado por cuatro paños en cuyo interior aparecen decoraciones de ces y conchas así como las armas de la ciudad de Córdoba y del obispo Adolfo Pérez Muñoz. Este mismo esquema se reproduce en la trasera, donde además aparece la siguiente inscripción: “PARA QUE LA IMAGEN VENERANDA/ DE LA / VIRGEN DE LOS DOLORES/ SEA LLEVADA DIGNAMENTE POR LAS CALLES DE LA CIUDAD/ DIO ESTAS ANDAS PROCESIONALES A SU/ REAL VENERABLE E ILUSTRE HERMANDAD/ EL PUEBLO DE CÓRDOBA/ MEDIANTE CUESTACIÓN PATROCINADA POR/ EL EXCMO. GOBERNADOR CIVIL DE LA PROVINCIA/ DON BRUNO IBÁÑEZ/ AÑO/ DE/ MCMXXXVII”. Por otro lado, a lo largo del desarrollo de la cornisa se hace alusión a su autoría por medio de la presencia de tres marcas relativas a su creador, Fragero. Asimismo, esta ejecución aparece, de nuevo, certificada por medio de la presencia de otra inscripción: “SE CONSTRUYERON ESTAS ANDAS EN LA PLATERÍA DE LOS HIJOS DE MANUEL FRAGERO DE CÓRDOBA –AÑO DE 1937- DIBUJANTE Y PROYECTISTA EMILIO GARCÍA DE ARMENTA”.

Por otra parte, las esquinas ochavadas muestran cartelas de cardina y medallones que representan elementos de carácter pasionista, como es el caso del Calvario, la Columna de los azotes, la tenaza con corona y clavos y la escalera con lanzas.

Otra pieza excepcional es la corona de la Virgen de los Dolores (Fig. 4). Se trata de una obra de Rafael Peidró Dueñas, datada en el año 1940, que fue notablemente enriquecida con motivo de la coronación canónica de la fervorosa efigie, que tuvo lugar el día 5 de mayo de 1965. Se trata de la presea que sigue ciñendo las sienes de la

Virgen de los Dolores en su salida procesional de cada Viernes Santo. La joya ostenta importantes piezas de oro, esmalte y pedrería. De esta forma destaca la presencia de un diamante de dos quilates que se emplaza en la zona central. En la parte inferior se aprecia el escudo de Córdoba, que es flanqueado por pequeñas hornacinas en las que se emplazan representaciones de las más destacadas devociones de la ciudad, como es el caso de la Virgen de la Fuensanta, san Rafael, san Acisclo y santa Victoria. Asimismo, se advierten siete medallones de plata que albergan los relieves de las escenas de Siete Dolores de la Virgen.

Otra de las corporaciones que custodia, entre su patrimonio, importantes piezas de orfebrería es la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias. Nos encontramos ante uno de los cortejos procesionales de mayor suntuosidad y coherencia estética de la Semana Santa de Córdoba, tal y como se advierte en su Cruz de Guía, la pieza que abre su desfile procesional. En su interior alberga una primitiva Cruz de Guía en madera con aplicaciones en plata, realizada en el año 1958 por Rafael Valverde Toscano. Posteriormente, en el año 1962, el popular torero Manuel Benítez “el Cordobés” dona 25.000 pesetas con destino a recubirla en plata, labor que será desempeñada por Francisco Díaz Roncero, sobre un diseño elaborado por Mora Valle, repitiendo los motivos que se emplazan en la cruz lignaria interior. Aprovechando la ocasión, se opta por la ejecución de unos faroles de acompañamiento de la Cruz de Guía. Su función no es otra que la de ser escolta de la Cruz de Guía, iluminándola desde un punto de vista material y simbólico. Se encuentran repujados y cincelados desde la cabeza hasta el regatón, correspondiendo también a la autoría de Díaz Roncero.

Otra de las piezas a destacar no es otra que la cara de hermano mayor. Obra de también de Francisco Díaz Roncero con diseño de Manuel Mora Valle, y que presenta un diseño sumamente original al acoger, a modo de remate, una reproducción de la cabeza del Señor.

En el cortejo de la Hermandad de las Angustias nos encontramos, en la misma línea simbólica de las bocinas, ante la presencia de mazas, elemento que también cuenta con la finalidad esencial de otorgar una mayor solemnidad a la Estación de Penitencia. Estas mazas Nos evocan a los maceros que escoltaban las comitivas de las corporaciones municipales en los actos más ilustres. En esta ocasión, también nos encontramos ante una obra de Díaz Roncero con diseño de Mora Valle.

Por su parte, Peidró Dueñas fue el encargado de ejecutar la corona. La obra, que data del año 1953, se encuentra ejecutada en plata en su color y sobredorada, así como

cincelada y pedrería. Se estructura a partir de cartelas separadas por pilastras, con motivos en doble “c” y óvalo al centro. Por su parte, el cesto ostenta capillas caladas con remate en macolla. Las citadas capillas se encuentran flanqueadas por estípites y lucen pequeñas figuraciones, como es el caso de san Rafael, la Virgen de la Fuensanta y los Evangelistas. De cada una de ellas parten ocho imperiales cincelados de hojarasca y volutas, que se unen en la cima para sostener el globo terráqueo dotado de la representación de una cruz dorada y decorada por brillantes y una esmeralda en el crucero. Por otro lado, la ráfaga se encuentra conformada por dos ramas dotadas de roleos que se incurvan para enmarcar la cruz y rematan con el escudo pontificio. Ostenta doce estrellas de plata y brillantes que parten de cartelas separadas por rayos. Cada una de estas cartelas muestra en su centro una flor de plata, circonitas y rubí. Esta es la presea con la que la Señora de las Angustias es coronada canónicamente en el año 1987.

Pasamos ya a analizar la orfebrería de la cofradía de la Buena Muerte, corporación que si bien no cuenta con la antigüedad de los ejemplos expuestos con anterioridad, atesora un importante conjunto de orfebrería en plata que se manifiesta a través del conjunto del paso de palio de su Titular Mariana, la Reina de los Mártires. Nos referimos a los varales, respiraderos, candelería y candelabros de cola que fueron ejecutados por el orfebre sevillano Jesús Domínguez, en el año 1951.

Con referencia a los varales, debemos tener en cuenta que presentan una profusa decoración vegetal en la que se hallan representaciones de atributos pasionistas. Tampoco debemos olvidar cómo los candelabros de cola se asientan sobre ángeles de hermosa factura.

De todos modos, nos detendremos de manera específica en el interesante análisis de los respiraderos, ejecutados según la concepción de Cristóbal Losana⁹. Responden a un esquema clásico al configurarse a través de cinco rectángulos a cada uno de los costeros, quedando el conjunto enmarcado por la presencia de molduras ornamentadas por gallones y ovas y armonizado por unas cresterías que se emplazan en la parte inferior. Dichos rectángulos se muestran decorados a partir de un entramado vegetal resultante de una perfecta técnica de cincelado. Y así, cada uno de ellos acoge una cartela en la que se dispone una representación de un Santo Mártir cordobés¹⁰, que

9. Nos referimos al ideólogo y director artístico de la cordobesa Hermandad de la Buena Muerte, al que corresponde el desarrollo creativo, a través del palio de la Reina de los Mártires, de un programa de exaltación hacia los santos Mártires de Córdoba.

10. Dicha representación, desde un punto de vista estilístico, parece inspirarse en aquellos relieves de Már-

es indicado por la presencia de una filacteria que alberga su denominación¹¹. Por su parte, en el respiradero frontal se repite el mismo esquema, con la salvedad de que son tres los rectángulos, siendo el central el que muestra el escudo de la corporación.

Nos centramos ya en el patrimonio en plata de mayor interés que custodia la Hermandad de la Paz y Esperanza. Centramos nuestra mirada en la corona de plata, obra de Emilio León, con diseño de Jesús de Julián. Cuenta con una reciente ejecución al encontrarse datada en el año 2013. Nos encontramos cómo la presea se encuentra ejecutada en plata calada, cincelada y repujada, además de contar con pedrería engastada. La pieza se erige sobre un aro moldurado y ornamentado por aguamarinas, sirviendo como punto de arranque al canasto calado. En la zona central aparece el escudo de la cofradía, así como una serie de elementos decorativos que acaban en punta. A continuación se desarrollan cuatro imperiales que culminan en la representación de una paloma, símbolo del Espíritu Santo, que hace de remate. Por su parte, de la unión de los imperiales pende el motivo de un ancla, en referencia a la advocación de la Esperanza. Alrededor nos encontramos ante un conjunto de rayos de diverso tamaño, unidos por medio de una franja ornamental. Asimismo, se combinan jarros de azucenas con medallones que cuentan con relieves y que se rematan en jarrones de los que parten estrellas de ocho puntas, con pedrería central. Mientras, en el centro de la aureola se expone un gran óvalo que contiene la representación de la escena de la “Coronación de la Virgen”, que es escoltada por dos ángeles. Se culmina con la bola del mundo y con una cruz calada y decorada por pedrería.

Atendemos ahora a la representación de Virgen del Rocío (Fig. 5) que se sitúa en la entrecalle del paso de palio. Fue ejecutada por Manuel de los Ríos en el año 1982. Se encuentra realizada en plata en su color repujada y cincelada, oro y marfil. Su disposición en el paso de palio de María Santísima de la Paz y Esperanza viene a ser la manifestación patrimonial de la vinculación existente entre esta cofradía y la hermandad del Rocío. Nos encontramos que la efigie es una reproducción exacta de la Virgen del Rocío, contando con las vestiduras en color plateado en contraste con otros elementos sobredorados, como es el caso de la ráfaga, las coronas de la Virgen y del Niño y

tires cordobeses que se emplazan en la sillería de coro de la catedral de Córdoba, obra del insigne Duque Cornejo.

11. Los Santos Mártires representados en el frontal son san Acisclo y santa Victoria, patronos de la ciudad de Córdoba. Por su parte, en el costero izquierdo aparecen santa María; santa Flora; santa Leocricia; san Perfecto y san Pelagio. Mientras que en el costero derecho nos encontramos con la presencia de santa Columba; san Adolfo; san Sabigoto; san Eulogio y san Fausto.



5. Virgen del Rocío de la entrecalle del paso de palio de María Santísima de la Paz y Esperanza de Córdoba, Manuel de los Ríos, 1982, Hermandad de la Paz y Esperanza de Córdoba.

el rostrillo. Mientras que los rostros de la imagen mariana y del infante Jesús se encuentran ejecutados en marfil. Debemos apreciar cómo la saya de la Virgen se encuentra totalmente repujada a través del desarrollo de motivos ornamentales de carácter vegetal, también presentes en la media luna que se posa a sus pies.

De otro lado, es la Hermandad de Misericordia a quien corresponde el honor de custodiar la urna de los Santos Mártires¹². Es la joya en que se conservan los restos óseos de decenas de mártires de la ciudad de Córdoba. Nos encontramos ante una urna rectangular que se emplaza sobre una peana de corte troncopiramidal dotada de una tapa sobre la que se erige la figura del custodio san Rafael. Mientras que los ángulos se adornan con jarrones con flores, las caras de la urna cuentan con óvalos

acristalados a través de los que se hace posible visualizar las reliquias. La decoración se compone a partir de rocallas, guirnaldas y relieves relacionados con el hallazgo de las reliquias y los martirios a los que fueron sometidos los santos. Esta obra fue costeada por la hermandad y otras personalidades ilustres de la ciudad de Córdoba. Sus autores, los plateros Cristóbal Sánchez Soto y Mateo Martínez Moreno, la ejecutan en plata burilada, cincelada y repujada, entre los años 1789 y 1790. Bajo su tapa ostenta la siguiente inscripción: «SIENDO PONTIFICE ROMANO N° SSMO PADRE PIO SEXTO REIES DE ESPAÑA LOS SS. D. CARLOS QUARTO I D^a LUISA DE BORBON, OBISPO DE CORDOBA EL EXMO E ILMO SR D. ANTONIO CAVALLERO I GONGORA, RECTOR DE ESTA IGLESIA PARROQUIAL DE SR. SAN PEDRO EL DR. D. JUAN TELLO I CASTILLEJO I HERMANO MAYOR DE LOS SSTOS MARTIRES D.

12. Con relación a esta pieza véase RAYA RAYA, M.A. (2005). "El programa iconográfico del Arca de los Santos Mártires de la parroquial de San Pedro de Córdoba". En J. RIVAS CARMONA (Coord.). *Estudios de platería: San Eloy 2005* (pp. 445-459). Murcia: Universidad de Murcia.

ALFONSO MELLADO SE HIZO CON LIMOSNAS DE DEBOTOS CORDOBESES ESTE (IA TERCERO) RELICARIO FABRICADO DE MANO DE D. CHRISTOVAL SANCHEZ I SOTO ARTIFICE DE PALTERIA I NATURAL DE ESTA CIUDAD DE CORDOBA SE CONCLUIO PARA EL VIERNES VEINTE Y SEIS DE NOVIEMBRE EN QUE SE CELEBRA LA INVENCION DE ESTAS RELIQUIAS DE LOS DIESIOCHO CUERPOS QUE SEGUN CELEBRA LA IGLESIA SE CONSERVAN EN ESTE RELICAIRO - AÑO DE 1790». Por su parte, en el óvalo derecho se especifica: «POR ESTAR EN NOVIEMBRE DE 1790 E YLUSTRISSIMO SEÑOR OBISPO EN SANTA VISITA NO SE EFECTUO LA TRASLACION HASTA EL DIA QUATRO DE MAIO DE 1791».

Por otro lado, debemos tener en cuenta que, en el año 2007, la hermandad encarga una réplica de esta urna a escala con el objeto de disponerla a los pies del Cristo de la Misericordia en su paso procesional. Es una obra en plata de Díaz Roncero y de sus hijos¹³. Siendo al propio Díaz Roncero al que corresponde la autoría de las bocinas, datadas en 1960. Su función no es otra que la de ser las bocinas del heraldo, ya que aunque su actual presencia en los cortejos penitenciales es meramente estética y ornamental, por medio de ellas se realiza una referencia simbólica a los instrumentos que son tocados por sus portadores y que, tiempo atrás, advertían el paso de la hermandad por determinados puntos de su recorrido. En general, todas siguen un esquema básico al encontrarse compuestas por una sucesión de tubos, nudetes y gargantas, fundamentalmente cincelados, que otorgan a estas bocinas el aspecto de grandes trompetas. Son completadas por los paños de bocina que, suelen mostrarse bordados con el emblema de la corporación. Estas bocinas recibieron el primer premio de la Exposición Regional de Artesanía de Jaén y el segundo en la de Córdoba.

Correspondiendo también a la autoría de parte del joven orfebre Emilio León nos encontramos ante las Potencias de Nuestro Padre Jesús Caído. Nos encontramos ante obra realizada en plata sobredorada por Emilio León y data del año 2010. En su diseño apreciamos cómo el motivo ornamental fundamental son unas hojas de las que parten unos rayos. En el frente de cada una de ellas se observa la presencia de las armas pontificias y del escudo de la hermandad.

13. Se trata de la obra póstuma de Francisco Díaz Roncero, el cual fallece sin concluirla, por lo que son sus hijos quien finalizan sus detalles de ejecución.

APROXIMACIÓN A LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA EN LA SEMANA SANTA DE OSUNA DESDE FINALES DEL SIGLO XIX

Antonio Morón Carmona

Licenciado en Historia

La Semana Santa en la villa ducal de Osuna hunde sus raíces en el siglo XVI pero, entre finales del XIX y comienzos del siglo XX, experimentará una interesante transformación que le proporcionará su configuración actual. El movimiento historicista imperante en esos años, se plasmará con la reorganización de antiguas hermandades como las del Cristo de la Vera Cruz y del Cristo de la Paz. Para sus desfiles procesionales se construirán unos tronos que seguirán la estética neogótica vigente. Al contrario de lo que sucedió con las imágenes cristíferas, que se mantuvieron como signo de dicha antigüedad, las de la Virgen Dolorosa se renovaron. Entonces, la imaginería procesional ursoense se enriqueció con las obras del escultor valenciano Vicente Tena, quien aportó una nuevo tipo procedente del levante español, las llamadas “*cap i pota*”, con las imágenes de Nuestra Señora de la Esperanza, en 1901, y de María Santísima del Mayor Dolor hacia 1913. A la Virgen de la Esperanza se le adquirirá un singularísimo trono del mismo autor de estilo oriental, único en Andalucía, pues copia los elementos del arte egipcio. Por su parte, las artes suntuarias producirán piezas importantes para la configuración de los ajuares de ambas imágenes, sobresaliendo el manto bordado y la diadema de plata de la Virgen Mayor Dolor, realizadas por las monjas clarisas de la localidad y por el orfebre Manuel Román Seco en Sevilla respectivamente. Además, hay que sumar el comienzo de las artes decorativas, elemento inexistente hasta ahora, en concreto la decoración floral. Se desarrollarán unos exornos novedosos que irán evolucionando y adquiriendo un gran protagonismo desde el segundo tercio del siglo XX hasta la actualidad.

Palabras claves: Osuna, Hermandad de la Vera Cruz, Hermandad de la Paz, historicismo, artes suntuarias.

The Holy Week in the ducal village of Osuna dates back to the 16th century. However, between the end of the 19th and the beginning of the 20th century, it will undergo a most interesting transformation that resulted in its present configuration. The influence of the historicist movement prevailing in those years surfaced in the revival of ancient brotherhoods, such as those of the Vera-Cruz and the Crucifix of the Peace. For their processions new floats were made according to the neo-gothic aesthetics. As opposed to what happened to the sculptures representing Christ, which were preserved as a sign of the age of those brotherhoods, the sculptures representing Our Lady were renovated. Osuna's processional imagery was then enriched with works by Valencian sculptor Vicente Tena, who introduced a new type of sculptures coming from the Spanish Levant –the so-called 'cap i pota'– by means of the sculptures of Our Lady of the Hope (1901) and Our Lady of the Greatest Sorrow (circa 1913). A most remarkable float in Oriental style by this sculptor was also purchased for Our Lady of the Hope; it is unique in Andalusia because it copies characteristic patterns of Egyptian art. Furthermore, sumptuary arts will produce important works for the clothing of these two sculptures, among which stand out the embroidered cape and the silver diadem for Our Lady of the Greatest Sorrow, made by the nuns of the Order of St. Clare in Osuna and by Sevillian metalsmith Manuel Román Seco, respectively. Finally, regarding decorative arts, non-existent elements or elements with little relevance until then were also introduced, among which is floral embellishment. This will evolve and acquire a great importance from the second third of the 20th century until now.

Keywords: *Osuna, brotherhood of the Vera-Cruz, brotherhood of the Crucifix of the Peace, historicist movement, sumptuary arts.*

La villa ducal de Osuna cuenta actualmente con diez hermandades de penitencia, ocho de las cuales surgieron a partir del siglo XVI, en el contexto contrarreformista resultado del Concilio de Trento. Sus dilatadas trayectorias históricas se vieron truncadas en el siglo XIX, pues la exclaustación de las órdenes religiosas provocó que los frailes fueran expulsados de los conventos donde habían sido fundadas, por lo que las devociones languidecieron o se extinguieron. A la par, la desamortización causó la pérdida de una parte importante de su patrimonio artístico. Sin embargo, el final de la centuria y el comienzo del novecientos será un tiempo propicio para el resurgir de las antiguas devociones dentro del espíritu del Romanticismo en pos de la recuperación de formas y costumbres del pasado, amparado por la restauración monárquica de Alfonso XIII, un periodo político conservador y el auge social de la burguesía. Las líneas que a continuación se desarrollarán, pretenden concretar el periodo de renovación artística de las hermandades penitenciales de Osuna tomando como ejemplos sendas corporaciones: la Hermandad del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, fundada en 1545 en el convento franciscano de Madre de Dios, y la del Santo Cristo de la Paz, de 1653 en el convento de franciscanos terceros de Nuestra Señora de Consolación.

La Hermandad del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, la más antigua de Osuna, fue reorganizada el 2 de abril de 1894 por los hermanos Antonio y Manuel Lafarque Bujel, herrero uno y propietario de un bar otro, reunidos en el Café Imperial para darle culto al antiguo Crucificado y establecer la caridad entre los cofrades¹. Sus reglas fueron aprobadas en 1897 por el arzobispo Marcelo Spínola. Por su parte, en 1907 se redactaron nuevas reglas para la Hermandad del Santo Cristo de la Paz y al año siguiente fue reorganizada, siendo nombrado hermano mayor Eduardo Torrejón Cadaval². En 1909 acogió en su seno el culto a Nuestra Señora de Consolación, que también había sido reorganizada y el arzobispo Joaquín Lluch y Garriga aprobó sus nuevas reglas en 1881. En esta reactivación de las devociones del Cristo de la Paz y de la Virgen de Consolación jugó un importante papel el sacerdote Francisco Javier Govantes.

Significativo es el hecho de que ambos crucificados, para la reanudación de sus estaciones de penitencia, reutilizasen sus antiguas andas que habían permanecido, más o menos deterioradas, desde los años de su extinción. De este modo, el Viernes Santo de 1895, el Cristo de la Vera Cruz utilizó una cruz de plata³ que se completaría

1. RODRÍGUEZ BUZÓN, M. (1969).

2. Archivo de la Hermandad Cristo de la Paz de Osuna (A.H.C.P.O.). *Libro de actas 1908-1941*. s/p.

3. Diario *El Popular*, nº 101, 17 marzo, 1895, s/p.

con una peana y cuatro candelabros⁴. Para la primera estación de penitencia del Cristo de la Paz en 1909 y 1910, también el Viernes Santo, se aprovecharon las viejas andas que se restauraron. No se conoce su aspecto pero al tratarse de un Crucificado, pudo compartir características con la que poseyó la Vera Cruz, es decir, la cruz se alzaría sobre una peana e iría sustentada por horquillas. En consecuencia, se tratan de estética única e irrepetible pues, por última vez, vuelve a estar vigente el modelo procesional barroco en los albores del siglo XX. Para dilucidar el aspecto que debieron tener, se pueden considerar dos ejemplares vigentes en la provincia de Sevilla: la peana del Cristo del Confalón de Écija y la denominada piña del Cristo de la Vera Cruz de Marchena.



1. Trono del Santísimo Cristo de la Vera Cruz. Hipólito Rossi. 1895. Osuna. Fotografía: Manuel Núñez.

Sin embargo, la reorganización de estas hermandades irá aparejada a la aparición de unos tronos procesionales novedosos por varios aspectos. En un acta de 28 de julio de 1895 de la Hermandad de la Vera Cruz se recoge: “Que viendo la necesidad que tiene la venerada Imagen del Señor de un trono decente para la procesión y habiendo estado en esta D. Hipólito Rossi, tallista y dorador de Sevilla, se reunió la Junta de Gobierno con las atribuciones que le competen y habiendo citado a dicho Sr. Rossi para tratar del asunto antedicho, se le expuso que se quería un trono tallado y dorado, estilo gótico puro todo del mejor gusto y solidez; por lo cual pedía el precio de 2.500 Ptas y viendo la Junta que el precio estaba conforme con lo que se le pedía se mandó proceder a su construcción”⁵. (Fig. 1) Su estreno se produjo al año siguiente. Desde el punto de vista formal, se tratan de unas andas rectangulares de grandes dimensiones que toman como base una mesa. Dicha forma está relacionada con la estructura y con el modo de portarlas: los cargadores abandonarán su posición externa para introducirse bajo la

4. Archivo de la Hermandad Cristo de la Vera Cruz de Osuna (A.H.V.C.O.). *Inventario 1895-1903*. s/p.

5. A.H.V.C.O. *Libro de actas 1894-1950*. s/p.



2. Trono del Santísimo Cristo de la Paz. Pedro Calvo Durán. 1911. Osuna. Fotografía: Archivo de la Hermandad.

mesa, manteniendo el apoyo sobre un hombro bajo trabajaderas transversales que aumentan en número, quedando en desuso las horquillas con las que se sostenían anteriormente. Para suavizar el peso sobre el hombro se emplearán unas almohadillas de tela. La nueva ubicación de los costaleros propiciará la aparición de respiraderos, que permitirán la entrada de aire y luz al interior de la mesa, y una canastilla que sustituirá a las antiguas peanas, más bajas en altura pero con una extensión mayor que abarca casi todo el perímetro del trono o paso. Desde el punto de vista artístico, los respiraderos y la canastilla serán el espacio donde se desarrolle una decoración de tipo historicista de estilo neogótico, en consonancia con la

imagen devocional que serviría para remarcar su antigüedad. En consecuencia, estos aspectos introducen plenamente la nueva estética procesional de la Semana Santa de Osuna del siglo XX.

El trono o paso del Santísimo Cristo de la Vera Cruz está realizado en madera tallada y dorada sobre paneles de color verde. Sus respiraderos tienen perfil recto rematado por cresterías, con capillas en sus esquinas cerradas por cupulillas con pináculos donde aparecen los evangelistas y, al frente de cada respiradero, otras capillas rectangulares que reproducen algunas escenas del Vía Crucis: Jesús camino del Calvario, Jesús Caído, la Crucifixión y el entierro de Cristo. El resto del espacio se completa con formas geométricas. La canastilla se articula en motivos arquitectónicos: ventanales bíforos, gabletes y pináculos entre los que aparecen atributos pasionistas como la cruz con el sudario y las escaleras o la columna con los flagelos, tenaza y martillo. Actualmente, este trono junto al paso del Triunfo de la Santa Cruz de la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla, tallado por Juan Rossi en 1880, son de los pocos en estilo neogótico que se conservan de la familia de tallistas.

Años más tarde, en 1911, se estrenó el nuevo paso o trono del Santísimo Cristo de la Paz, obra del “decorador” sevillano Pedro Calvo Durán⁶. (Fig. 2) Comparte las características formales y estructurales del anterior e, igualmente, el estilo neogótico aunque su ornamentación es más simple y no aparecen esculturas. Su principal característica es que estaba pintado en color blanco, aludiendo a la advocación del titular. Consta de respiraderos de perfil recto rematados con cresterías y adornado en sus equinas con unos escuetos pináculos. La canastilla, por su parte, tenía las esquinas achaflanadas. Ambos pasos hay que ponerlos en relación con el templete del Dulce Nombre de Jesús, con el paso de Nuestra Señora de los Desamparados, estrenados en 1894⁷, y con el de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de la primera década del siglo XX, todos neogóticos por lo que queda patente la proliferación de este estilo unido al resurgir de la Semana Santa de Osuna.

En la primera salida procesional del Cristo de la Vera Cruz, como se ha referido, iba acompañado por cuatro candelabros. En efecto, la iluminación no es un elemento nuevo pero, con los tronos estrenados en 1896 y 1911, adquiere un mayor desarrollo. El primero contaba con “candelabros dorados para 32 luces”⁸. Dicha iluminación ha ido modificándose, conservándose en uso los cuatro candelabros de las esquinas, de madera tallada y dorada con forma de palma, para cinco luces protegidas por tulipas de cristal. Se completan con un adorno peculiar como son lágrimas de cristal que penden de la base de las tulipas, lo que enriquece al conjunto por el tintineo que se produce cuando el trono anda y por la luz que refleja el cristal. Años más tarde, los candelabros laterales fueron sustituidos por otros de iguales características pero de tres luces. En el del Cristo de la Paz, son cuatro los candelabros colocados en sus esquinas, de forma cónica para cinco luces con tulipas de cristal. En ellos se usarán unas altas y delgadas velas sobresaliendo de las tulipas que, en la segunda mitad del siglo XX, serán sustituidas por bombillas eléctricas, para recuperar los cirios de cera en el último tercio del siglo. El uso de la iluminación eléctrica se hará extensivo a casi todos los tronos ursaonenses, permaneciendo hasta la actualidad en pequeños focos camuflados entre el exorno floral dirigidos hacia el rostro del titular.

La aparición de las canastillas hará que surja un nuevo y amplio espacio donde se eleva la cruz, pues con las anteriores peanas no existía. Será propicio para recrear el

6. A.H.C.P.O. Ibidem.

7. RAMIREZ, J.M. (1999), pp. 760-765.

8. A.H.V.C.O. *Inventario 1895-1903*. s/p.

propio monte Calvario, por lo que se cubrirá imitando un aspecto rocoso, bien mediante madera tallada bien mediante corcho. La colocación de los corchos nos introduce en un asunto novedoso como son las artes decorativas, en concreto se trata del exorno floral. La conformación de sus montes se convertirá en un añadido que cada año provocará nuevos matices en cuanto a su diferente colocación y renovará el aspecto del conjunto procesional.

En el caso de la Vera Cruz, tomando como referencias las fotografías que se conservan datadas a mediados del siglo XX, se desarrolla un monte combinando una base de lentisco con claveles rojos que dejan al descubierto una parte de sus tallos. A partir de la incorporación de un tercer paso en la cofradía, el antiguo Cristo del Portal actualmente titulado Nuestro Padre Jesús Cautivo en 1984, se añadirán unos lirios morados al pie de la cruz, dejando ver sus tallos verdes colocados a diferentes alturas. Esta combinación de flores y colores se debe al intercambio que se produce entre ambos pasos, de manera que se apartaban algunos lirios de uno para enriquecer el exorno del otro. En la última década del siglo XX, algunos años el monte de claveles rojos se sustituirá por otro de lirios morados, sin combinarse con otras variedades, pero el verdadero cambio en el exorno floral comenzó en 2006. A partir de entonces y hasta la actualidad, el mayordomo David García García ideó un monte de los denominados silvestres o naturalistas. Su colocación supone incorporarse a la tendencia que, desde años antes, se venía realizando en Sevilla en pos de recuperar los exornos que surgieron desde finales del siglo XIX, cuando no se compraban flores sino que se usaban las de temporada de macetas o del campo. Para ello, se vuelve a utilizar como base el corcho sobre el que se mezclan ramas de hiedra, esparraguera, hojas de magnolio y, salpicados a diferentes alturas sin un orden aparente, cardos, calas blancas, magnolias, lirios morados o rosas rojas. El añadido de un acertado monte rocoso al pie de la cruz en 2012, fabricado en porexpan y pintado por Sara Moreno de Soto, lo perfeccionará. El resultado de este exorno floral enriquece el conjunto procesional en tres aspectos: por el carácter historicista con que se realiza en consonancia con la época del trono, por la riqueza cromática de las flores unidas al del propio trono y por el movimiento de los largos tallos de las flores al andar de los costaleros.

Del trono del Cristo de la Paz se comprueba una evolución en el exorno floral más compleja. Desde la década de los cuarenta, el monte se formaba sobre la base de un profuso follaje verde con margaritas blancas salpicadas. Llama la atención la incorporación de sendas jarras a los lados del crucificado. Dichas jarras son un elemento

externo al trono pues por su material y color, metal plateado, nada tienen que ver con su diseño. Son un tipo de ánforas prácticamente lisas con pequeñas asas, provenientes de cualquier retablo del templo, por lo que cada año podría variar las jarras usadas o, incluso, su colocación. Estas servían para sostener unos ramos con varios tallos alargados y finos, abiertos en forma de abanico, con diminutas flores blancas de papel o de tela. Se trata de un tipo de flor artificial cuyo uso también se comprueba en otros tronos de Osuna como los dos de la Hermandad de Jesús Caído, el de Nuestra Madre y Señora de los Dolores y en el del Santo Entierro. Andando los años, se mantienen las jarras de orfebrería plateada pero con flor natural, calas o lirios blancos con largos tallos, apareciendo algunas también sobre el monte. El uso del clavel rojo comenzará en la década los ochenta, tanto en las jarras en forma de piñas como en el monte que cada vez se hará más tupido y compacto.

En ambos tronos existe una correlación entre la iluminación y el exorno floral. En el del Cristo de la Vera Cruz, en la segunda mitad del siglo XX, los candelabros de guardabrisas fueron sustituidos por cuatro hachones, de estilo neogótico a juego con el trono. Por su parte, en 1961 el Cristo de la Paz compró el trono neobarroco de Nuestra Madre y Señora de los Dolores, por 18.000 pesetas, obra anónima sevillana de 1922. En este, en la década de los ochenta, también se sustituyeron los candelabros de guardabrisas por hachones. A la par, a ambos lados de los crucificados se colocaron sendas jarras, de madera dorada y forma acanalada realizadas por José María Rueda para la Vera Cruz y de metal plateado para la Paz como se ha descrito. La estética de combinar hachones y jarras resulta de imitar el modelo del paso del Cristo del Calvario de Sevilla, estrenado en 1909 y diseñado por Francisco Farfán Ramos. En Osuna, también compartió esta combinación el tercer crucificado que procesiona en Semana Santa, el de la Misericordia. En 1985 se recuperaron los candelabros de guardabrisas en la Vera Cruz y, años más tarde, en la Paz, suprimiéndose entonces las jarras.

Con la reanudación de la estación de penitencia de la Hermandad de la Vera Cruz, en 1895 procesionó la titular mariana cuyo título era Nuestra Señora de la Soledad. Entonces se destacó la calidad de la talla⁹, sin embargo, dicha calidad no sería tal, la escultura no pertenecería a la Hermandad o simplemente no era del agrado de los cofrades puesto que el 10 de abril de 1901 aparece un documento en el que Vicente Tena reconoce haber recibido “390 Ptas., por valor de las Imágenes de la Santísima Virgen y de san

9. Diario *El Popular*, nº 101, 17 marzo, 1895, s/p.



3. Nuestra Señora de la Esperanza y San Juan Evangelista. Vicente Tena. 1901. Osuna. Fotografía: Manuel Núñez.

Juan Evangelista y 20 Ptas. de embalaje”. De junio de 1902 a junio de 1903, se registraron dos pagos, uno de 1500 pesetas por la adquisición de las imágenes y otro de 37 pesetas abonado en concepto de portes. La efigie de la Virgen recibió una nueva advocación, de la Esperanza, rompiendo con el recuerdo de la anterior. (Fig. 3)

En cuanto a la del Santo Cristo de la Paz, con la exclaustación de los frailes terceros del convento de Nuestra Señora de Consolación, en 1835 se realizó un inventario de los bienes que existían en el templo por orden del Comisionado de Rentas y Arbitrios de Amortización de la provincia¹⁰. En este documento, se citan dos imágenes de la Virgen dolorosa. Por una parte, hay una capilla dedicada a la “Virgen de los Dolores”, propia de doña Leonor Casillas. Se dice que tiene un “retablo dorado con una imagen de bulto,

dos ángeles a los lados y dos macetas con flores contrahechas a los costados de la Virgen”. Por otra parte, se cita el “altar de la Virgen de la Soledad” que era una “imagen de vestir”. alguna de estas dos formó parte de la Hermandad, probablemente la referida de la Soledad. En cualquier caso, la llegada de una nueva escultura, titulada como María Santísima del Mayor Dolor, se produjo entre 1913 y 1914. La autoría de su ejecución no es clara aunque tradicionalmente se ha relacionado con la producción de Vicente Tena. (Fig. 4)

La reorganización de las hermandades de penitencia generó una nueva actividad escultórica que se caracterizará por la formación de artistas en las Escuelas de Bellas Artes y en las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, pero también se encargarán obras a artistas de Madrid, Valencia, Barcelona o a los talleres de arte religioso

10. Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S.). Sección Administración General. Serie inventario. Leg. 14569. *Convento de Consolación de Osuna*. 1835. s/f.

que ahora surgen como el de Olot. En este contexto se encuadra a Vicente Tena, de quién aún se desconocen algunos datos sobre su vida y formación artística¹¹. Su producción en Andalucía hay que rastrearla en la provincia de Cádiz: en 1892 realizó las imágenes del Ecce Homo, Pilatos y un sayón para Jerez de la Frontera¹². En la basílica del Carmen de la misma ciudad, un pastor de su Belén guarda un gran parecido con el citado Pilatos, puesto que las imágenes de los pastores son del escultor Vicente Tena fechadas en 1905. Para la gaditana localidad de San Fernando, repitió un modelo parecido con el Señor de la Columna en 1893 y, cinco años después, ejecutó la Virgen de las Lágrimas.

En paralelo a su producción en la provincia de Cádiz, comienzan sus trabajos para hermandades de localidades sevillanas. Posiblemente su vinculación con Osuna surgiría desde los carmelitas calzados de Jerez, mediante los cuales pudo contactar con los del convento de Osuna; de ahí, la atribución de su colosal imagen de San José. En 1904 ejecutó la imagen de Simón de Cirene de la Hermandad de Jesús Nazareno de Estepa¹³. En ese mismo año, realizó la imagen de San Juan Evangelista para la Hermandad de Jesús del Dulce Nombre de Marchena y, hacia 1905, se le atribuye la hechura de la Virgen de la Piedad de la misma corporación¹⁴. También de 1904 es una María Magdalena de la Hermandad de la Vera Cruz de Osuna, hecha en papelón para acompañar al Crucificado, que dejó de procesionar por la desproporción existente entre ambas esculturas.

Al poner en relación las dos dolorosas de autoría cierta de Tena, las Lágrimas de San Fernando y la Esperanza de Osuna, se concluyen varios rasgos comunes. La expre-



4. María Santísima del Mayor Dolor en una de sus primeras salidas procesionales. Atribuida a Vicente Tena. 1913-1914. Osuna. Fotografía: colección particular.

11. MÓSIG, F. (2005), pp. 200-237.

12. GARCÍA, F. A. (2009).

13. CALDERÓN, M.C. (2007), p. 275.

14. RAMÍREZ, S. (1996), p. 10 y RAMÍREZ, S. (1997).

sión de su rostro muestra un gesto sereno al transmitir la pena y el sufrimiento, por lo que se puede identificar una inspiración del romanticismo, cuyas dolorosas quedaban impregnadas de un marcado carácter sosegado, uniendo con acierto el dolor y dulzura. En concreto, la Virgen de las Lágrimas y la Virgen de la Esperanza comparten la posición de la cabeza, inclinada hacia la derecha y el gesto fruncido de la frente. Dicho frunce y los grandes ojos y nariz del Mayor Dolor provocan que la atención del devoto se centre en la parte superior de sus rostros. A la vez, la Virgen de las Lágrimas y la del Mayor Dolor comparten la redondez de sus mejillas y la forma triangular de la barbilla, el dibujado de las cejas, el entornado de los párpados y la boca entreabierta que permite ver parte de la lengua y los dientes superiores. Las tres dirigen sus miradas hacia abajo, con cinco lágrimas distribuidas en sus mejillas. Mientras que la Virgen de la Esperanza presenta una expresión avejentada y las manos orantes entrelazadas, las otras dos parecen más juveniles y sus manos están sueltas. La posición que adoptaron las manos de María Santísima del Mayor Dolor, una sobre otra encima del pecho, muestra un lenguaje sugestivo como queriendo sostener el gravísimo sufrimiento que le asaltaría en su corazón durante la pasión y muerte de Jesucristo. En lo que respecta a la escultura de San Juan Evangelista que acompaña a la Virgen de la Esperanza en su lado derecho, comparte el rasgo de los ojos grandes. Se representa en edad joven, con suave barba y bigote, inclinando su cabeza al lado izquierdo para confluir en diálogo con la postura de María. Su rostro tiene expresión de tribulación y muestra las manos extendidas, elegantes y muy detalladas en su anatomía tensa.

Vicente Tena participa de un tipo de producción denominada de "*cap i pota*", que en catalán significa de "cabeza y pies". Este tipo proliferará a finales del siglo XIX y comienzos del XX en las regiones catalana y valenciana. Constituye un rasgo definitorio de la imaginería levantina en consonancia con la corriente historicista, pues el escultor pretende captar la realidad que quiere representar de manera muy fidedigna. Si bien son esculturas para vestir, no cuentan con candelero sino con un cuerpo a medio desbastar, estilizado, de cintura estrecha y pintado en color llamativo. Las partes visibles se completan con otras ocultas pero también perfectamente talladas. En este sentido, las vírgenes de la Esperanza y el Mayor Dolor tienen el pelo tallado con un peinado ondulado, la raya al centro y recogido en un moño, dejando entrever las aurículas. El color del de la primera es más oscuro mientras que el de la segunda es casi rubio. Cuentan con piernas y pies, estando calzados por unas sandalias pintadas atadas al tobillo. La Esperanza mantiene las piernas en paralelo mientras el Mayor Dolor aparece

en actitud itinerante, flexionando el pie derecho y apoyando el peso de su cuerpo en el contrario. Esta cuenta con una peana que imita el mármol verde, fileteada en dorado, similar a la del san Juan Evangelista de Marchena.

Los trabajos de Vicente Tena para la Hermandad de la Vera Cruz continuaron con la adquisición de un trono para la titular mariana, el 15 de marzo de 1903. Se recoge “que estando en ésta las nuevas imágenes de la Santísima Virgen y la de san Juan que se habían construido en Valencia en los talleres de Vicente Tena y habiendo acordado la Junta que se construya el trono a las mismas, antes que las ropas, se pone en conocimiento de la Junta para tomar acuerdo”. Su diseño vanguardista lo convierte en el más original de toda la Semana Santa sevillana. Este modelo aparece en dos versiones en el Catálogo Ilustrado del taller del escultor, recogido en la tesis doctoral titulada *Elemento Plásticos, Socioeconómicos e Ideológicos en la imaginería religiosa de la ciudad de Valencia, 1939-1965*, realizada por Enrique Tamarit en 1987 en la Universidad Politécnica de Valencia. La singularidad del trono de Nuestra Señora de la Esperanza se la otorga su ornamentación de inspiración oriental, a caballo entre el ocaso del historicismo y el comienzo del modernismo, con cierto aire de escenografía teatral. No en vano, en la difusión del arte egipcio en que se inspira, hay que considerar los decorados de óperas como el *Nabucco* de Giuseppe Verdi, estrenada en 1842 y basada en el Antiguo Testamento, y años más tarde el cine, con películas como *El monstruo* y *El oráculo de Delfos*, ambas de 1903.

Constan de respiraderos y canastilla achaflanada donde se diseminan una rica variedad de motivos egipcios como palmas, papiros, flores de loto, caracteres de escritura, cruz de Osiris o figuras humanas. Lo más llamativo son cuatro figuras que reproducen los toros alados asirios que custodiaban la puerta de entrada del palacio de Sargón II en Knorsabad, en Irak, conservadas en el museo del Louvre. Estas singulárisimas esculturas copian con gran fidelidad los originales, unas figuras fantásticas con cuerpo de animal, alas hacia atrás y cabeza humana barbadas, en este caso cubiertas por el tocado egipcio Nemes. Se apoyan sobre otras tantas águilas y sirven de base a los candelabros de guardabrisas. Los toros son sostenidos por ángeles con cadenas que aparecen vestidos con ropas de reminiscencia egipcia. La popularidad que adquieren estas llamativas esculturas antropomorfas hace que, popularmente en Osuna se le denominen “perritos” y a la titular mariana, por ende, “la Virgen de los perritos”. La iluminación se completa por una hilera de cinco tulipas en la delantera de la canastilla, adornados todas con lágrimas de cristal. Contaba, también, con otros candelabros de



5. Detalle del trono de Nuestra Señora de la Esperanza. Diseño de Vicente Tena. 1903. Osuna. Fotografía: Manuel Núñez.

varios brazos y tulipas de cristal que, antes de mediados de siglo, fueron suprimidos (Fig. 5). Un ejemplo posterior en el empleo del estilo asirio en una cofradía penitencial aparece en Zaragoza, en concreto en el palio del Cristo de la Cama de la procesión del Santo Entierro, proyectado por José Nasarre Larruga y Mariano Oliver Aznar en 1910¹⁵.

El conjunto procesional de Nuestra Señora de la Esperanza se completó con la compra de un manto, contratado en mayo de 1904 con la casa de Leonor Torres viuda de Aranda de Zaragoza. Se trata de una pieza confeccionada sobre tisú verde bordada en hilo de oro y su coste ascendió a 1.765 pesetas. Su diseño se conforma mediante franjas verticales onduladas de tipo floral entre los que aparecen ramos abigarrados en forma de piña. Un terno litúrgico de seda blanca del monasterio de Nuestra Señora de Trapani de Osuna, de mercedarias descalzas, posee idéntico diseño floral bordado y procede del mismo establecimiento.

En la Hermandad del Santo Cristo de la Paz, se preparó la primera salida procesional de María Santísima del Mayor Dolor para 1915. No pudo efectuarse por causa de la lluvia y se destinó el dinero a la adquisición de nuevos enseres. En 1917 se estrenó un trono realizado por el carpintero y hermano de la corporación Aurelio Bueno¹⁶. Es de tamaño reducido, de forma casi cuadrada, con una gran peana cuya planta ocupa casi toda la mesa. Tiene forma abombada y se decora con sencillas hojarascas, guirnaldas y cabezas de ángeles aladas doradas sobre un fondo de color claro. De sus ángulos subían unos escuetos candeleros con tres brazos (como se observa en la Fig. 4). En esta ocasión, se reprodujo un modelo neobarroco similar al usado por otras

15. GARCÍA DE PASO, A. & RINCÓN, W. (2011), pp. 34-38.

16. A.H.C.P.O. *Mayordomía, cuentas del manto, 1915-1942*, f. 1 r.

dolorosas de Osuna. Las fotografías conservadas permiten visualizar su aspecto interior, como se ha descrito más arriba en el trono de la Vera Cruz.

Sin embargo, el año de 1917 va a destacar por el estreno del manto de María Santísima del Mayor Dolor. Esta pieza nos introduce en un campo de las artes suntuarias, en este caso del bordado, que alcanzará un gran esplendor en Osuna hasta la década de los cuarenta. Los diseños del Arcipreste de Osuna Francisco Javier Govantes y la ejecución de las franciscanas clarisas de la ciudad producirán los textiles más destacados del patrimonio cofrade ursaonés del siglo XX. Su confección fue dirigida por la abadesa Sor Carmen de la Santísima Trinidad durante dos años, el coste ascendió a 6.821 pesetas y su pago se prolongó hasta 1942¹⁷.

Este magnífico manto morado es de estilo neobarroco de ascendencia romántica y fue bordado en hilo de plata dorado y sedas de colores, con una rica iconografía, rasgo que lo singulariza y diferencia del resto de mantos de las dolorosas de Osuna. Representa a cuatro ángeles en las vistas frontales con filacterias en las que se lee: “*attendite et videte / si est dolor / sicut dolor / meus*”, “Mirad si hay dolor como mi dolor”, cita procedente de las Lamentaciones de Jeremías 1.12. Este breve texto no fue aleatorio ya que concuerda con la advocación de la Virgen que, con gran probabilidad, sería propuesta por el propio Arcipreste Govantes. En una gran greca perimetral, se reparten cartelas circulares con los atributos de la Pasión: bolsa con monedas, corona de espinas y clavos, cruz y escaleras, jofaina y jarra, gallo, el paño de la Verónica, martillo y tenazas, columna, dados y túnica. Estos motivos parecen tomados del intradós del retablo del Santísimo Cristo de la Paz. Por último, se reprodujo el escudo de la corporación en el



6. Manto de María Santísima del Mayor Dolor. Diseño de Francisco Javier Govantes y ejecución de las monjas clarisas. 1917. Osuna. Fotografía: Antonio Morón.

17. A.H.C.P.O. Íbidem.

centro y en la cola el corazón traspasado por los siete puñales. En la lectura del manto se resume la Pasión y Muerte de Jesús aludiendo al gran dolor que le produjo a María, tal y como se lee en las filacterias delanteras y que tiene su correspondencia en la cartela trasera con dicho corazón traspasado. (Fig. 6)

Su confección coincidió, en el tiempo y en el espacio, con el manto azul pavo de Nuestra Madre y Señora de los Dolores de los Servitas, que lo venían realizando las mismas monjas desde 1915. Por eso, comparten algunas similitudes: la decoración a base de carnosas hojas de acantos (algunas exactamente iguales), unidas mediante largos tallos que se entrelazan, su perímetro decorado con esferas y líneas y, la más llamativa, la cartela en el extremo de la cola que acoge el corazón atravesado por los siete puñales. Desafortunadamente, ninguno de los dos conserva sus encajes originales que fueron sustituidos por otros de escasa calidad.

Unos años después, en 1925, se estrenó la saya costeada por su camarera Teresa Puerta de Oriol¹⁸. En las fotografías del trono de Aurelio Bueno, la Virgen aparece con un vestido blanco con unos sencillos bordados en la parte baja, teniendo como motivo principal el anagrama del Ave María. Esta prenda no se identifica con ninguna de las sayas actuales del ajuar de la Virgen. En fotografías posteriores, la Virgen lleva otra que, aunque también cuenta con el anagrama del Ave María, no es posible identificarla con la referida de 1925. De ésta se dice que fue bordada por Esperanza Elena Caro en 1975¹⁹, sin embargo es posible que en ese año fuese pasada a un nuevo soporte, tisú de plata, y se modificase parcialmente su diseño.

Continuando con las artes suntuarias, los ajuares de Nuestra Señora de la Esperanza y de María Santísima del Mayor Dolor se completaron con unas coronas muy modestas. La primera, usó una de plata de Meneses con canasto reducido, decorado con esferas y rombos, de donde emergen nueve potentes imperiales con decoración neobarroca de tipo floral. Se rodea por una ráfaga con toscas nubes y rayos plisados terminados en estrellas. La obra adquiriría un gran cromatismo por el aderezo de múltiples piedras de diversos colores, a juego con la estética del trono. La segunda Dolorosa, contó con una presea neobarroca de latón en paradero desconocido. Pronto fue sustituida por la corona y la media luna prestadas de Nuestra Señora de Consolación, muy similar a la de la Esperanza. Entre las manos apoyadas sobre el pecho del Mayor

18. Diario *El Paleta*, 1072, 8 de Abril de 1925, s/p.

19. Catálogo General Munarco '99. III Muestra Nacional de Artesanía Cofrade, p. 144.

Dolor, sobresalía un puñal acorde con su advocación: alude a la profecía del anciano Simeón y guarda una estrecha relación con la lamentación de Jeremías bordada en la delantera del manto. El empleo de la media luna alude a la visión apocalíptica de San Juan, lo que unido a los referidos textos del manto y la posición de las manos, acercan la iconografía de la Virgen Dolorosa al misterio de la Inmaculada Concepción, de manera que parece una Inmaculada Dolorosa, enaltecendo su papel como corredentora de la Pasión.

El enriquecimiento de sus piezas de platería vendría años más tarde. María Santísima del Mayor Dolor estrenaría una espléndida diadema de plata, labrada por el orfebre sevillano Manuel Román Seco en 1949. Se trata de una pieza ultrasemicircular de estilo neobarroco con decoración a base de elementos florales, vegetales, formas en C y cabezas de ángeles aladas (unos con las alas desplegadas y otros recogidas), entre cartelas con símbolos que aluden a las virtudes de la Virgen: estrella, flores, fuente, pozo y luna, además del escudo de la Hermandad y el anagrama del Ave María. Se rodea de rayos biselados que se rematan en pequeñas estrellas. En 1967 el orfebre Manuel Pérez Barrios realizó una nueva corona para la Virgen de la Esperanza. Está ejecutada en plata sobredorada, tiene forma de gorro invertido con ornamentación neobarroca con seis óvalos lisos entre cabezas de ángeles aladas plateadas en su canasto, sobresaliendo cuatro pequeños conos entorchados. Se rodea por una ráfaga calada destacando al centro el escudo de la Hermandad, también en plata, cuenta con haces de rayos combinados plisados y ondulados decorados con piedras alternas verdes y rojas, rematados por estrellas.

La aparición y evolución del exorno floral en los tronos o pasos de las dos dolorosas será igual al desarrollado en los crucificados. La transformación de los tronos de vírgenes abre una nueva vía de investigación con la supresión del modelo característicos de Osuna, que no contaban con palio y no se diferenciaban de los de Cristo, y la importación del modelo de paso de palio sevillano a partir de los años sesenta, lo que provocará un empobrecimiento del patrimonio artístico cofrade al adquirir piezas de platería de tipo industrial o seriadas.

Para concluir, hay que valorar la reorganización de antiguas hermandades penitenciales en la configuración actual de la Semana Santa de Osuna. La recuperación de devociones surgidas en el siglo XVI y XVII, la Vera Cruz y la Paz, se hará con unos criterios historicistas que pretenden remarcar su antigüedad mediante la contratación de tronos de estilo neogótico. Sin embargo, la realización de nuevas esculturas para

sus titulares marianas, admitirá una mayor libertad a la hora de ataviarlas y procesionarlas. Como resultado, Nuestra Señora de la Esperanza aparecerá enmarcada dentro de las tendencias modernistas mediante la combinación de los estilos egipcio y asirio, amparándose esta sorprendente innovación en una clase social industrial media y emprendedora. María Santísima del Mayor Dolor, en su caso, recuperará una estética barroca que la enlaza directamente con Nuestra Madre y Señora de los Dolores de los Servitas. Este hecho cuenta con una doble motivación: por un lado la devoción servita estaba vinculada a la nobleza local, entre los que se encontraban los Govantes, a cuya familia pertenecía el arcipreste Francisco Javier Govantes; por otro lado, la sede de la Hermandad de la Paz se ubica a mitad de la calle Antequera y en sus casas aledañas vivían las familias terratenientes enriquecidas con la compra de las propiedades de la Casa de Osuna con la muerte del XII duque don Mariano Téllez-Girón en 1882, que buscarían equipararse a la antigua nobleza afianzando su posición social mediante el culto a su nueva dolorosa.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA LLORENTE, F. J. (2006). "La evolución histórica de las andas procesionales en Sevilla". En E. FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza V* (pp. 35-107). Sevilla: Ediciones Tartessos.
- CALDERÓN BERROCAL, M. C. (1997). "Pontificia y Real Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores". En J. SÁNCHEZ; J. RODA & F. GARCÍA DE LA CONCHA (dirs.). *Nazarenos de Sevilla III* (p. 275). Sevilla: Ediciones Tartessos.
- FLORIDO DEL CORRAL, D. (2006). "Lo efímero y lo intangible". En E. FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza VIII* (pp. 8-27). Sevilla: Ediciones Tartessos.
- GARCÍA DE PASO REMÓN, A. y RINCÓN GARCÍA, W. (2011). *Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum. El proyecto para la reforma de la procesión del Santo Entierro de Zaragoza en 1910*. Zaragoza: Asociación para el Estudio de la Semana Santa.
- GARCÍA ROMERO, F. A. (2009). "Vicente Tena, autor del misterio del Ecce-Homo". *Diario de Jerez*, 13 de enero.

- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. & RODA PEÑA, J. (1992). *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S. (2003). “Lo efímero y lo intangible”. En E. FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza VIII* (pp. 66-83); Sevilla: Ediciones Tartessos.
- JIMÉNEZ BARRERAS, S. & MUÑOZ LORA, M. M. (2006). “Lo efímero y lo intangible”. En E. FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza VIII* (pp. 8-27); Sevilla: Ediciones Tartessos.
- LUQUE TERUEL, A. (2009). *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena 1879-1900*. Sevilla: Girones de Azul.
- LUQUE TERUEL, A. (2011). *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena 1900-1930*. Sevilla: Editorial Girones de Azul.
- MAÑES MANAUTE, A. (2000). “Bordado II. Gremios, talleres y bordados de la Semana Santa de Sevilla desde el siglo XVI al XIX”. En *Artes y artesanos de la Semana Santa de Sevilla* (pp. 78-100). Sevilla: El Correo de Andalucía.
- MAÑES MANAUTE, A. (2000). “Bordado III. Gremios, talleres y bordados de la Semana Santa de Sevilla desde el siglo XVI al XIX”. En *Artes y artesanos de la Semana Santa de Sevilla* (pp. 110-118). Sevilla: El Correo de Andalucía.
- MORÓN CARMONA, A. (2013). “Una aproximación a los diseños para bordados realizados por el Arcipreste Govantes”. *Semana Santa de Osuna 2003* (pp. 30-34).
- MÓSIG PÉREZ, F. (2005). *Historia de las Hermandades y Cofradías Isleñas*. San Fernando.
- PASTOR TORRES, A. (1997). “Antigua y Humilde Hermandad del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, Nuestro Padre Jesús Cautivo y Nuestra Señora de la Esperanza”. En J. SÁNCHEZ, J. RODA & F. GARCÍA DE LA CONCHA (dirs.). *Crucificados de Sevilla IV*. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- PASTOR TORRES, A. (1997). “Hermandad del Santísimo Cristo de la Paz y María Santísima del Mayor Dolor”. En J. SÁNCHEZ, J. RODA & F. GARCÍA DE LA CONCHA (dirs.). *Crucificados de Sevilla IV*. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- RAMÍREZ HERNÁNDEZ, S. (1996). “La imagen de Nuestra Señora de la Piedad de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús”. *Boletín de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús*, nº 1 (p. 10).
- RAMÍREZ HERNÁNDEZ, S. (1997). “La imagen de San Juan Evangelista y la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús”. *Boletín de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús*, nº 2, s/p.

- RAMÍREZ OLID, J. M. (1999). *Osuna durante la restauración 1875-1931*. Osuna: Ayuntamiento de Osuna.
- RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M. (1969). “Lo que pretendieron mis hermanos cuando fundaron la Vera-Cruz”. *Semana Santa de Osuna 1969*, s/p.
- RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M. (1983). *Semana Santa en Osuna*. En DELGADO ALBA J. (coord.). *Semana Santa en Sevilla. Horizontes del duelo y la fiesta II* (pp. 117-156); Sevilla: Biblioteca de Ediciones Andaluzas.
- ROMERO TORRES, J.L. & TORREJÓN DÍAZ, A. (2006). “La imaginería procesional en el contexto de la producción escultórica andaluza”. En E. FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza II*. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. (2006). “Simbolismo, ritual y puesta en escena de la escultura procesional en Andalucía”. En E. FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza II* (pp. 44-63). Sevilla: Ediciones Tartessos.

DE CAPA A MANTO, DE CASULLA A SAYA. NUEVOS USOS PARA EL ORNAMENTO LITÚRGICO EN LA ERA DE INTERNET

Carlos Serralvo Galán

El nuevo contexto de comunicación y de relaciones sociales que la aparición de Internet ha propiciado a partir de nuevas lógicas de participación e interacción de los propios usuarios, lleva aparejado un cambio por el cual también variará la forma tradicional de realizar transacciones comerciales. En este sentido la migración que las empresas del mercado del arte han realizado al medio digital, ha supuesto un aumento de los horizontes comerciales de estas y la ampliación a nivel global de las ofertas que el usuario encontrará respecto a ciertos bienes de colección. En este sentido Internet va a dinamizar el comercio de ciertas piezas entre las cuales se encontrará el ornamento litúrgico textil, que va a ser rentabilizado por particulares y cofradías para crear, a partir de ellos, nuevas piezas de indumentaria. Por ello este artículo se centra en analizar las principales vías de comercio de estas piezas y en sus procesos de adaptación para conformar nuevas tipologías textiles.

The new context for communication and social networks, which the appearance of Internet has made possible due to the new logics of participation and interaction of the users themselves, links to a change which will make the traditional way of commercial transactions vary as well. In this sense, the migration that art market companies have carried out towards the digital media, has meant the extension of their commercial horizons and the expansion to a global level of the offers that the user will find regarding certain collection items. This way, Internet will dynamize the commerce of some pieces among which one will find the textile liturgical ornament, which will be made profitable by particulars and brotherhoods to create new clothing items from them. Because of this, this article focuses on analysing the main commercial vias of these items and on their adapting processes to make up new textile typologies.

EL COMERCIO *ONLINE* Y EL MERCADO DEL ARTE. APROXIMACIÓN A UN NUEVO CONTEXTO COMERCIAL.

Han sido Internet junto con el desarrollo de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) dos agentes fundamentales que han propiciado la eclosión de un nuevo medio de socialización con pocos precedentes en la Historia. Se ha dicho incluso que la aparición de este reciente contexto social es equiparable a una Tercera Revolución Industrial por la que desembocamos de lleno en la Era de la Información¹. Ciertamente la aparición de este nuevo espacio creado a partir de virtualidades nos coloca dentro de un sistema en el que, por medio de la tecnología, tenemos acceso remoto a lugares y acciones antes inimaginables. Esta afección por lo tecnológico nos ha conducido a una dependencia y a un cambio de modelo relacional vehiculado por la Cultura Digital, que va a discurrir de forma conjunta y paralela a nuestros tradicionales modos de orden cultural, pues el medio digital ahora será un elemento más en que desenvolvemos y culturalmente lo aplicaremos a infinidad de campos. Así, desde el modo por el cual conocemos las fotografías de amigos y allegados, a la forma en la que localizamos libros o documentos de archivo pasando por visitar el escaparate de una tienda, se verá condicionado al tener una traslación directa y una virtual correspondencia con el medio digital, al cual podremos acceder siempre que tengamos un terminal conectado a la Red. A partir de ahí depende de nosotros optar por una u otra manera de proceder.

Con estos ejemplos prosaicos queremos evidenciar que nuestra propia cotidianeidad pasa hoy día por un nuevo contexto de comunicación que está fomentando un cambio de paradigma² que va a llevar aparejado un novedoso sistema de usar, entender y rentabilizar el conocimiento y que se ha convenido en llamar la “nueva economía del conocimiento”. Esta idea viene a contraponerse, o más bien a modificar radicalmente, a la de “economía industrial” en tanto en cuanto que la aparición de la primera va a presentar numerosos cambios en el modelo que hasta ahora teníamos establecido de forma hegemónica. Lo que nos interesa de esta nueva economía del conocimiento es que encuentra en un concepto distinto de interrelación social el caldo de cultivo para un cambio con tintes de revolución en la actividad económica, propiciando un medio diametralmente diferente en el cual desenvolvemos y establecer relaciones interpersonales.

1. Ha de leerse TORRENT (2009).

2. *Ibidem*.

En este contexto van a extrapolarse al medio virtual un ingente número de empresas y particulares que buscarán compatibilizar el modelo de negocio típico de la economía industrial con otros nuevos derivados de la economía del conocimiento así como la aparición de nuevas plataformas nacidas al calor de los medios virtuales. En estos establecimientos *online* vamos a poder encontrar un variado abanico de oportunidades que van a poner a nuestro alcance prácticamente todo aquello que necesitemos independientemente de su materia. Hacer la compra en un supermercado, en una joyería o en una tienda de zapatos es ya posible sin moverse de casa o con una simple orden desde un *Smartphone* allá donde nos encontremos.

Pero es también al medio digital donde ha decidido trasladarse el mercado del Arte con todo su arsenal, siendo por tanto ahora usual encontrar el acceso, información y la oportunidad de adquirir obras de arte en galerías, ferias de arte, exposiciones... sin visitar físicamente las instalaciones de la empresa concreta. Ello también sucede con las casas de subastas y los anticuarios.

Las subastas han encontrado en Internet el modo de aumentar sus horizontes de mercado y de conseguir nuevos adeptos, que a través del medio digital se han convertido en un espectro más del sector que invierte, compra y compite con los tradicionales pujadores de paleta o de terminal telefónico. En este sentido las facilidades del medio web para acercar estas actividades comerciales al gran público supone por un lado el aumento de las ventas para la propia casa de subastas y por otro una ingente cantidad de ofertas para el cliente interesado que demanda obras concretas del mercado del arte.

Lo mismo va a ocurrir con los anticuarios que van a cambiar o combinar sus tradicionales negocios repletos de variopintas piezas agolpadas en el espacio por elegantes *showrooms* en los que exponer correctamente fotografiadas y descritas las obras de arte de las que disponen y que podrán ser consultadas y adquiridas allende los límites geográficos de su comercio físico.

Tampoco podemos olvidar las nuevas plataformas dedicadas a la mediación de compraventa entre particulares constituidas en espacios virtuales a nivel internacional, en casos tan ilustrativos como la marca *Ebay* o la española *Todocolección*, espacios estos que están dinamizando en la Red el comercio de objetos artísticos.

Estos establecimientos -anticuarios, casas de subastas y webs de mediación comercial- van a producir en el medio digital una mayor oferta de elementos artísticos del más variado tipo, y así obras de pintura, escultura, joyería... van a ofertarse en sus catálogos, dentro de los cuales también vamos a encontrar interesantes lotes confor-

mados por piezas pertenecientes al campo de las Artes Decorativas. Entre ellas, obras realizadas en cristal, en plata, porcelana o cerámica, van a convivir con aquellas de arte textil donde nos es posible encontrar desde piezas de indumentaria de época hasta ornamentos litúrgicos de la más variada importancia. Estas piezas del culto divino, depauperadas y minusvaloradas por una mala aplicación y entendimiento de las más recientes normas conciliares vaticanas, son ahora elementos habituales en el mercado del arte y es por medio de ellas que se están realizando interesantes procesos para darles nuevos usos que, consideramos, conviene analizar y poner de manifiesto por lo habitual de encontrarlos “camuflados” en nuevas piezas de indumentaria, que van a engrosar ajuares y colecciones tanto privadas como de instituciones colectivas, centrándonos principalmente en estas últimas enfocadas a las hermandades y cofradías así como a los “nuevos frutos” que de ellas obtienen. De entre todas las piezas destinadas a la rúbrica y el rito litúrgico, las más habituales, por numerosas, de encontrar son aquellas concebidas para revestir a los oficiantes, por lo que casullas, dalmáticas y capas pluviales serán piezas muy comunes de encontrar a disposición del comprador interesado.

Por lo anteriormente expuesto y como objetivos de este trabajo, consideramos adecuado ahondar en las vías por las cuales se vehiculan estas transacciones y negocios comerciales de compraventa, el tipo de piezas en circulación dentro de la oferta del mercado del arte y su aplicación dentro de las colecciones patrimoniales de colectivos cofrades y los distintos procesos que realizarán sobre los ornamentos para obtener, finalmente, nuevas tipologías de piezas textiles.

VÍAS DE ADQUISICIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS

La migración de los comercios a las esferas de Internet y el desarrollo de una tecnología que permita transacciones a nivel internacional, han sentado las bases de un nuevo ecosistema económico que va a regirse por las normas del medio digital con las ventajas e inconvenientes que ello conlleva. Dentro de la especificidad de cada sector de negocios, podríamos centrar el caso que particularmente nos ocupa analizando el tipo de productos de importancia patrimonial con los que habitualmente comercian las empresas, que mayoritariamente van a ser obras artísticas de cierta importancia si nos referimos al valor de la pieza, pero con un precio asumible para coleccionistas si nos centramos en su cotización. Este tipo de objetos se han definido por ciertas voces

autorizadas como “bienes de colección” teniendo estas características concretas como valor tangible (características intrínsecas); Universalidad (valor en cualquier mercado); seguridad de revalorización (mayor cotización según antigüedad)³ entre otras.

Decíamos que los espacios habituales para encontrar bienes de colección, entre los cuales indefectiblemente se engloban los ornamentos litúrgicos y más aún si cabe cuando están trabajados en labores de bordado, son las casas de subastas y los comercios de anticuariado. En los primeros, la presencia dentro de los equipos profesionales de expertos peritos y tasadores o personas muy experimentadas en la catalogación de obra de arte, hará que la empresa, consecuentemente, pueda certificar con garantías la calidad de aquello que oferta a la vez que también conocerá de manera contrastada su valor de mercado. Este valor viene dado a través de los precios de remate de piezas de similar tipología, cuyo análisis repercutirá en el valor económico que se le da a otras piezas al salir a subasta. A pesar de los precios intermedios que estas piezas alcanzan, es habitual encontrar particulares e instituciones con sensibilidad artística que buscan en estos lugares la compra obras de arte entre las que se encuentran los textiles. El sistema habitual de pujas suele ser el conocido como “subasta inglesa”⁴ en las que cada pujador con su oferta incrementa el precio de salida de forma gradual hasta alcanzar el precio final o de remate. Este sistema ampliará su clientela al incorporarse en Internet la posibilidad de participar en la subasta formando parte de la comunidad online de la casa en cuestión, adquiriéndose la misma entidad que un pujador que esté presente físicamente en la sala o participando mediante un terminal telefónico. Ello va a posibilitar que aquellos interesados que deseen conseguir un lote concreto puedan hacerlo mediante las posibilidades del medio digital democratizándose así las posibilidades del gran público de optar a estas piezas artísticas. Es esta cuestión, la de llegar al gran público, la que despierta el interés de la propia empresa y su afán por diversificar el perfil de sus compradores, ya que es en el medio digital de Internet y de las TICS donde podremos llegar a un número cada vez mayor de público interesado que su vez son potenciales clientes, cuestión que incrementará la demanda y aumentará, a la postre, los precios de remate.

El mundo del anticuariado también ha extrapolado su negocio al mundo de la *Worldwide web* y podemos encontrar auténticos escaparates con cientos de piezas entre

3. COCA (1999).

4. PRADO Y MERCADO (2008).

las cuales se puede comparar, elegir y finalmente comprar desde el medio tradicional de compra directa. Son numerosos los establecimientos, sobre todo internacionales, especializados en piezas litúrgicas entre las que van a sobresalir aquellos ornamentos de profusos recamados y que contarán en España con gran demanda para adaptarlo a nuevos modos, como después explicaremos. También hay comercios nacionales que van a comercializar piezas otrora destinadas a servir en los altares y que hoy han perdido su función, contando, según su calidad, con buena aceptación entre la clientela interesada. El modo de proceder es sencillo: La web actúa a modo de tienda virtual que tendrá o no correspondencia con un establecimiento físico- y los anticuarios o administradores publican en ella una pequeña ficha con imágenes y datos básicos de las piezas a vender, que son reclamadas por la clientela y una vez acordado el modo de pago, se resuelve la transacción enviándola al domicilio de su nuevo propietario.

Hay otro interesante modelo de comercio que ha alcanzado cotas de rentabilidad inimaginables adoptando el papel de intermediario en la compraventa de todo tipo de artículos entre tiendas virtuales y particulares o entre particulares entre si. Independientemente del tipo de usuarios finales, la empresa se va a constituir como vínculo entre una oferta y una demanda, canalizando por un lado el interés por el vendedor de hacerse con una clientela específica en sus productos y por otro facilitando a los compradores la localización de piezas que sean de su interés. Una plataforma referencial en este aspecto es el gigante virtual *Ebay*, con una ingente cartera de compradores, vendedores, modelos de anuncios y tipos de venta que constituye hoy un punto de encuentro entre compradores y vendedores de todo tipo de elementos. Esta empresa comenzó su desarrollo en el año 1995 y es en el día de hoy la mayor red de compraventa que existe en el mundo *online* y dónde es posible encontrar prácticamente cualquier tipo de artículo. *Ebay* ofrece varios modos de anunciar un artículo siendo posible iniciar una subasta, establecer compra directa o incluso recibir ofertas a un artículo por parte de los interesados, las cuales pueden ser tanto aceptadas como rechazadas por el vendedor. Este sistema ha sido uno de los más usados para adquirir ornamentos por parte de particulares, Hermandades, instituciones eclesíásticas e incluso negocios de anticuariado, revendiendo estos últimos las piezas adquiridas en sus propios negocios. Son incontables los ornamentos que han ido poblando sistemáticamente colecciones y ajuares provenientes de este portal de compraventa, tantos, que de unos años a esta parte la cantidad de piezas que se venden en este espacio ha menguado considerablemente, no siendo ya tan fácil adquirir obras de calidad como las que hasta hace unos

años se podían encontrar en estos anuncios virtuales. Aún así sigue siendo una vía muy utilizada para adquirir ornamentos bordados (casullas, capas pluviales, velos humerales, frontales, doseles, cortinas de sagrario...) entre otras muchas piezas textiles.

Decíamos que había un factor a tener en cuenta relacionado con el desarrollo propio del ecosistema digital que había propiciado una novedosa vía por la que se estaba dinamizando más aún el comercio de ornamentos y piezas textiles haciéndolos llegar al gran público, y este nuevo medio no es otro que el gran espectro de posibilidades emanado de la web 2.0. El desarrollo y la expansión de este tipo de web ha contribuido a hacer que el usuario pueda tomar un papel activo y crear sus propios espacios dentro del universo web, produciendo contenido y relacionándose con otros miembros del medio digital entendido ahora como “aldea global”. En este nuevo modelo de web, el usuario interactúa, produce y consume información a la vez que colabora con otros individuos para establecer nuevos conocimientos. Y en estas coordenadas es donde se va a enmarcar el nuevo papel de las Redes Sociales por las que a través de blogs, perfiles y grupos de Facebook o cuentas Twitter, comercios y empresas van a crear nuevas redes de clientela a las cuáles difundir, enseñar y vender sus propios productos, creándose un nuevo entorno en el que por medio de tags o etiquetas poder localizar los ya consabidos ornamentos textiles.

Antes de pasar a explicar los procesos que hemos decidido categorizar para explicar los distintos modos de “reconversión” del ornamento textil a nuevos usos creemos necesario destacar las principales características de los ornamentos que circulan dentro del mercado del arte y de los ajuares textiles de las hermandades y particulares de nuestro entorno más cercano.

Desde el punto de vista tipológico, como ya resaltamos con anterioridad, las piezas más comunes, por numerosas, que vamos a hallar convenientemente transformadas serán la capa pluvial y la casulla.

La capa pluvial que tiene su origen en una prenda romana evolucionada en el siglo XI a un modelo similar a la capa actual, pero con capucha. Esta capucha desaparecería al perder su función cuando comenzó a decorarse la pieza con suntuosos bordados, que harían rígido el capuchón y por tanto inservible, derivando en el siglo XIV al modelo actual, sustituyéndose la capucha por el habitual capillo⁵. Su uso es muy variado aunque lo más común es usarla en la administración de algunos sacramentos y en

5. RIGHETTI (1955), pp. 554-557.

procesiones y actos solemnes. Suele mostrar decoración bordada en las vistas delanteras (fimbras) y el apéndice trasero donde se coloca algún elemento alegórico o escena religiosa relacionada con la festividad litúrgica con la que la prenda haya de usarse.

La casulla deriva de la antigua pénula romana y aunque ha sufrido distintas evoluciones con el paso de los siglos, podemos distinguir entre casullas góticas, que son amplias y caen cubriendo los brazos y llega casi hasta el suelo, y el modelo italiano⁶ o “de guitarra” que se hará popular en España y en Italia encontrándose también modelos en Francia. Es la vestimenta que han de vestir los oficiantes del altar y por ello siempre fue realizada en telas de incontestable calidad y belleza. Esta pieza puede decorarse de diversas formas, aunque lo habitual es una franja vertical delantera y otra trasera que puede sustituirse por un diseño cruciforme.

De entre todos los ornamentos comercializados, cobran importancia, por numerosos, aquellos que pertenecen al denominado estilo francés, que van a tener en común ciertas características formales y estilísticas más o menos evidentes que vamos a enumerar para que en casos futuros el historiador interesado en las artes decorativas sepa rastrear la posible ascendencia litúrgica de una pieza que a priori no lo parezca.

a) La mayoría de las piezas ofertadas en el mercado del arte suelen tener como técnica predominante la denominada *cartulina* consistente en forrar un alma de cartón a partir de pasadas horizontales de hilo hasta cubrir totalmente la plantilla. A esta técnica le acompañará la técnica del bordado de *canutillo*, consistente en enhebrar pequeños hilos de oro huecos tejiendo piezas con ellos. Se combinan mates y brillos.

b) Una tela de base muy común será el tisú de oro, material muy costoso y valorado, que presentará diversas costuras para conformar la pieza final, puesto que la tela se realizaba a mano con un ancho que obligaba a realizar uniones. Esta tela de tisú de oro constituye un aspecto que hace fácilmente distinguible las piezas al mostrar un aspecto visual entre un dorado tenue y un tono mostaza.

c) Los motivos ornamentales serán habitualmente de ascendencia eucarística, por lo que una nueva pieza puede estar plagada de referencias iconográficas sacramentales tales como: uvas, vides, hojas de parra o espigas. En los capillos es habitual encontrar anagramas tanto marianos (A.M.) como cristológicos (JHS) o alegorías sacramentales. Entre ellas las más usuales son los conocidos animales

6. Ídem, pp. 550-551.

eucarísticos que constituyen un *alter ego* de Dios, cordero y pelícano⁷, junto con el arca de la alianza, las tablas de la ley, el cáliz o el triángulo ojo de Dios.

d) Los diseños suelen variar muy poco, combinándose elementos básicos para crear composiciones distintas. Es frecuente encontrar flores bordadas representando rosas, lirios, cardos y combinadas con grandes hojas de acanto.

e) La práctica totalidad de bordados con estas características responde a los procedimientos y técnicas propias del bordado francés, por lo que hemos de tener en cuenta su posible procedencia o su relación con las manufacturas francas.

Como venimos explicando todas estas piezas al caer en manos de coleccionistas y particularmente de hermandades y cofradías, va a sufrir distintos procesos de modificación para adaptarlas a fines diversos de aquellos para los que fueron creadas, por lo que vamos a tratar seguidamente de teorizar estos procedimientos para establecer así algunas pautas para su futuro estudio.

PROCESOS DE REUTILIZACIÓN DE LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS.

Para entender estas modificaciones de piezas artísticas clasificadas como “bienes de colección”, y por tanto como ya expusimos con una serie de valores intrínsecos que la hacen poseedora de cierta importancia patrimonial, hemos de recordar algunas cuestiones aproximen al lector entender el porqué de estas intervenciones en unas obras artísticas que tienen entidad, valor e importancia *per se*.

En primer lugar ejecutar hoy día una pieza de bordado es una inversión que conlleva aparejado un importante desembolso económico al ser labores que se realizan, por encargo, de manera artesanal desde su inicio hasta su fin. Los precios de talleres y artistas dedicados al bordado siempre van a superar a aquellos que puedan alcanzar los ornamentos litúrgicos en el mercado del arte, pues su hechura implica numerosas horas de trabajo, que, evidentemente, hay que pagar junto con unos materiales con altos costes de mercado. Es por ello que, al ser los ornamentos piezas realizadas con técnicas comunes y con diseños similares a los de las ejecutadas con un fin cofrade, será una tendencia muy común “reaprovechar” las piezas cultuales textiles de la liturgia, cuya función se ha ido diluyendo con el tiempo en lo que a servicio del altar se refiere, para “reciclarlas” con el nuevo fin de servir de vestimentas a imágenes religiosas.

7. GONZÁLEZ (2009).



1. San José. Anónimo. S.XVIII.
San Fernando (Cádiz).

Esta cuestión ciertamente no es nueva. Nos constan en diversos estudios cómo ya en época barroca las propias catedrales y los gobiernos de las diócesis españolas utilizaban los ornamentos ajados por el tiempo para confeccionar piezas de menor envergadura⁸ o, con un eficaz remiendo más vistoso que útil, enviarlos a parroquias más modestas donde continuaran ejerciendo su función litúrgica. Durante el siglo XX son muchas las piezas que en subastas, mercadillos o anticuarios se han adquirido transformándolas en nuevas piezas de ajuar⁹. También dentro de las mismas hermandades la sustitución de un palio o piezas como estandartes han sido siempre reutilizados para componer nuevas piezas de ajuar.

Con ello queremos poner de manifiesto que estas prácticas siempre han estado vigentes de mayor o menor manera, y que actualmente han cobrado mayor auge por el gran número de piezas que han pasado por el mercado del arte a un precio al alcance de particulares y cofradías, localizables además sin tener que recorrer de forma física diferentes establecimientos especializados. De este singular *modus operandi* distinguimos los siguientes procesos. Los hemos clasificado desde aquellos que menor daño provocan a las piezas litúrgicas hasta aquellos que la desvirtúan por completo

Recontextualización

Definimos por recontextualización el hecho de utilizar una prenda litúrgica sin alterar su morfología ni intervenir en su estructura material. La pieza permanecerá intacta y su nuevo significado lo cobrará por la relación entre sus propias características y la

8. PÉREZ (1997).

9. Por ejemplo la saya de la Virgen de la Merced de Almería confeccionada a partir de un estandarte sacramental adquirido en un anticuario.

función que desempeña, aunque en ningún momento haya abandonado su origen y forma prístinas.

Un ejemplo ilustrativo de ello es el hecho de utilizar una capa pluvial como manto para una imagen religiosa. En Málaga ha lucido una prenda de este tipo la Virgen de la Paz del convento de la Trinidad y también pueden encuadrarse en este apartado los pluviales que luce la imagen de san José de la isla de San Fernando a modo de manteo. En ninguno de los dos casos la pieza ha sido modificada en sus características formales, pero su función para con la imagen la cumplen de forma holgada al adaptarse a un nuevo fin sin perder su integridad de pieza litúrgica. (Fig. 1)

En este apartado también englobaríamos aquellas casullas que convenientemente colocadas hacen las funciones de vestido o saya en imágenes religiosas. Nos referimos nuevamente a la imagen malagueña de la paz trinitaria al tener a juego con la capa antes mencionada, una casulla que se ha utilizado durante varios cultos como saya y que también permanece inalterada (Fig. 2). Otro ejemplo lo encontramos en la Virgen de la Soledad de la hermandad de la Vera Cruz de Cádiz que cuenta en su ajuar con la trasera de una casulla blanca que se utiliza como saya para ataviar a la imagen.

Este proceso es habitual cuando han de utilizarse piezas bordadas de ajuares parroquiales o catedralicios para vestir a una imagen o preparar una escenografía para un altar o acto puntual. Se busca el efecto visual sin alterar en ningún momento la naturaleza material de la propia pieza bordada.

Adaptación

Este proceso consiste en utilizar una pieza litúrgica bordada y desmontar las partes recamadas para, en un segundo paso, recomponer los recortes anteriores forman-



2. Virgen de la Paz. Fernando Ortiz (cabeza). S.XVIII. Convento de la Trinidad (Málaga).



3. Virgen de los Desamparados. Anónimo italiano, S.XVIII. Cádiz.

do una nueva tipología de obra textil. Si la pieza utilizada es una capa pluvial, se tiende habitualmente a descomponerla en cuatro partes: las fimbras, el capillo, y la tela sobrante que cubre la espalda del sacerdote. En el caso de las capas pluviales hay dos métodos por los cuales se forma una nueva pieza. El primero consiste en colocar las fimbras de forma horizontal y paralelas, uniéndolas mediante una costura e incorporándole en la parte superior la tela restante de la parte trasera de la capa. Este conjunto se completará utilizando el capillo como peto bordado o añadiéndolo completando el vestido. Este procedimiento es muy común y como ejemplo citaremos la saya perteneciente al patrimonio de la Virgen del Rosario Patrona de

Bornos (Cádiz) o la de la Virgen de los Desamparados, de la capital gaditana (Fig. 3).

Desmontando la capa y extrayendo las mismas piezas antes referenciadas, hay un segundo tipo de adaptación que consiste en colocar las fimbras en modo vertical, creando en el centro una zona triangular que, o bien se le añade otra pieza bordada o bien se deja lisa insertándole ahí la tela sobrante de la zona trasera. El capillo suele reconvertirse en pecho bordado. Esta adaptación es también muy numerosa pudiéndose observar en la Hermandad de los Estudiantes de Granada, contando con una pieza de terciopelo bordado en plata que se usa para el atavío de luto de la Virgen de los Remedios (Fig. 4) así como también se ha recurrido a esta solución para confeccionar el terno de cultos de la Virgen de la Esperanza de Benalmádena (Málaga).

La casulla en este apartado resulta más complejo sacarle partido de forma eficaz, siendo pocos los ejemplos que de este proceso podemos encuadrar con la tipología. Tan sólo podemos relacionar una saya negra de la Virgen de las Penas de Vélez-Málaga que fue adaptada teniendo como base una casulla. Como la forma pertenecía a la parte de la espalda y el diseño era cruciforme, se cortó en dos trozos convirtiéndola en saya mediante costura.

Ciertamente este proceso supone una alteración parcial de la estructura de la pieza original, pero no es menos cierto que es un proceso *a priori* reversible y que llegado el momento, podría volver a recomponerse la pieza en su estructura original.

Pasado

Siendo uno de los más destructivos con la realidad material de la pieza, el pasado consiste en desligar el bordado del tejido base original para, respetando el mismo diseño lo más fielmente posible, volverlo a montar en un nuevo soporte. Ello implica tener que trabajar con la pieza en el bastidor y una vez colocado el diseño en la nueva tela de base, perfilar todo el contorno de cada una de las piezas para disimular las costuras. Esta práctica es muy habitual a la hora de trabajar con bordados deteriorados, aunque siempre se abre el debate acerca de si es mejor conservar la totalidad informacional de la pieza siguiendo un criterio conservacionista (bordado, soporte, entretelas...) o bien optar por un criterio de usabilidad para consolidar el bordado y seguir usándolo aunque ello suponga sustituir materiales originales por otros de nueva factura. Este método es muy usual en el entorno de las cofradías puesto que cuando una pieza antigua presenta rasgos de deterioro en el tejido de base, no se duda en pasar los bordados a una nueva tela.

Los casos concretos del bordado litúrgico modificados bajo este método son numerosos ya que las Hermandades van a buscar sublimar los diseños de los ornamentos a las distintas piezas de ajuar de las imágenes, adaptándolos a los tejidos del color que identifiquen a la propia hermandad o según los tonos que se usen para los tiempos del calendario litúrgico con el cual se atavían las imágenes.

Así de un tiempo a esta parte son comunes las noticias de nuevas prendas destinadas a vestir imágenes religiosas realizadas a partir de bordados que en origen conformaban una pieza litúrgica. Numerosas capas pluviales han sido pasadas a mantos, y como ejemplo podríamos poner el manto rosa de la Virgen de los Remedios de Má-



4. Virgen de los Remedios. Israel Cornejo. 2005. Granada.



5. Cristo de la Humildad. Francisco Buiza Fernández. 1981-1983. Basílica de la Victoria (Málaga). Detalle de la capa pluvial que fue pasada para confeccionar la clámide que luce la imagen.

laga, compuesto a partir de las fimbras y capillo de un pluvial o el manto negro de la de la Virgen de la Piedad, de popular hermandad del Baratillo de Sevilla. También a partir de una capa pluvial está realizada la clámide estrenada por la hermandad de la Humildad en la Semana Santa de 2014, respetando el diseño original de la prenda litúrgica pero traspasada a terciopelo burdeos (Fig. 5).

El caso de la casulla aquí será poco habitual pues su particular diseño provocará que lo pasados entronquen más con el proceso siguiente.

Recomposición

Consistente en componer prendas destinadas al ajuar de las imágenes usando para ello una prenda de bordado litúrgico de la cual se extraerán las piezas bordadas y se utilizarán para confeccionar el nuevo elemento pero cambiando el diseño de forma total. Es muy común combinar distintas piezas y conforme a una nueva composición planteada en papel, realizar un pasado al modo anterior, esto es añadiendo un nuevo tejido de soporte y pegando en él los bordados terminándose el proceso con el perfilado perimetral de todas y cada una de las piezas utilizadas. Es una técnica que va a desvirtuar totalmente el aspecto prístino de la pieza siendo prácticamente imposible una recuperación futura del elemento litúrgico si no se documenta de forma pormenorizada todo el proceso.

Es común encontrar piezas confeccionadas a partir de estas premisas, poblándose el patrimonio de las hermandades de sayas y mantos realizados a partir de varias piezas antiguas que unidas y convenientemente rediseñadas consiguen conformar suntuosos ternos bordados.

Aquí es más complicado distinguir la aplicación de cada tipología concreta puesto que es en la combinación de varios elementos, principalmente, donde va a llevarse a

la práctica esta manera de operar pero aún así hay ejemplos donde podemos rastrear el uso principal de ornamentos puntuales para adaptarlos a su nuevo fin.

Las capas pluviales vuelven a erigirse como principales protagonistas ya que como hemos expuesto la gran cantidad de bordado y el modo de combinarse en las fimbrias y el capillo las hacen ser un buen recurso a la hora de crear con ellas nuevas piezas. Como ejemplo encontramos la saya de salida de la Virgen de los Desamparados de Nerja, una saya dorada en propiedad particular de una colección de Vélez- Málaga o una saya para la Virgen de la Caridad de la Hermandad del Baratillo (Fig. 6). También usando partes de la capa pluvial como el capillo, se han confeccionado piezas como la saya rosa de la Divina Pastora de Capuchinos (Sevilla).

Utilizándose casullas para componer nuevas piezas encontramos los ejemplos de la saya blanca estrenada por la Virgen de la Macarena en 2009; la saya celeste de la Virgen de la Piedad de Vélez-Málaga realizada a partir de dos casullas en hilo de plata de origen francés o la saya de la Virgen de la Salud de la Hermandad de San Gonzalo de Sevilla, son ejemplos paradigmáticos de este proceso de recomposición.

CONCLUSIONES

Con todo lo expuesto hemos querido evidenciar una nueva tendencia consistente en el reaprovechamiento y reciclaje de antiguas piezas litúrgicas que por mor de las rúbricas y normas de la propia Iglesia han ido perdiendo su importancia de forma paulatina, quedando en estado de desuso, lo que les ha llevado a ir aumentando su presencia dentro de las ofertas del mercado del arte. Ello ha sido hábilmente rentabilizado por hermandades y particulares coleccionistas que, pudiendo acceder a su compra por medio de las nuevas posibilidades ofrecidas por Internet se han lanzado a la compra



6. Saya de la Virgen de la Caridad. Mariano Martín Santoja (a partir de bordados franceses del S. XIX). 2014. Sevilla.

de multitud de ejemplares para conferirles un nuevo uso como vestimenta de imágenes. Los nuevos espacios digitales, han dinamizado la compraventa de estos artículos a través de distintas plataformas – tienda online, subastas virtual y plataformas de mediación entre particulares- haciendo accesible estas piezas al gran público. Ello ha contribuido a la dispersión de buena parte de patrimonios textiles que muchos casos están siendo adquiridos para realizar nuevas piezas destinadas a los ajuares de tallas de vestir, por medio de distintos procesos de reconversión que van a alterar en mayor o menor medida la naturaleza material de las prístinas piezas litúrgicas.

Estos procesos, qué duda cabe, van a contribuir por un lado a aumentar el patrimonio textil de instituciones cofrades y de ajuares de diferentes imágenes constituyéndose por tanto como una práctica común para la mejora y “construcción” de los ternos y vestimentas de las obras de imaginería. Por otro, los diversos procedimientos anteriormente descritos, suponen la esquilmación de una importante cantidad de piezas de raigambre litúrgica que difícilmente podrán rescatarse para devolverlas a su aspecto original. Es por ello que para futuros estudios estas prácticas deberán tenerse en cuenta al analizar conjuntos textiles concretos, pues puede ser que en realidad el manto sea capa y la saya, en origen, casulla.

BIBLIOGRAFÍA

- COCA, J. L. (1999). *Análisis de mercados financieros de bienes tangibles: el caso de la filatelia financiera*. Madrid: Universidad complutense.
- GONZÁLEZ, J. (2009). *Emblemata Eucharistica, símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad.
- PÉREZ, M. (1997). *La magnificencia del culto. Estudio histórico artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Cartagena: Real academia de Alfonso X el Sabio- Obispado.
- PRADO, A. & MERCADO, C. (2008). “El mercado del arte en la Red”. En C. PRADO, & A. VICO (coords.). *La inversión en bienes de colección* (pp. 173-189). Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- RIGHETTI, M. (1955). *Historia de la Liturgia I. Introducción general. El año litúrgico. El Breviario*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- TORRENT, J. (2009). “Conocimiento de Redes y actividad económica: un análisis de los efectos de Red en la economía del conocimiento”. *Uocpapers*, nº 8, Barcelona: Universidad Abierta de Cataluña.

**MANUEL GUZMÁN BEJARANO (1921-2002).
UN TALLISTA SEVILLANO PRESENTE EN LA
SEMANA SANTA DE MÁLAGA.**

José Manuel Torres Ponce

A través del presente artículo pretendemos apostar por la puesta en valor de la figura del tallista sevillano Manuel Guzmán Bejarano (1921-2002). Personalidad emblemática que consiguió auspiciar, en pleno siglo XX, la talla de retablos, pasos y tronos hasta unas cotas equiparables a las de los Siglos de Oro. En él convergen una serie de influencias materializadas en unas creaciones muy personales con características propias que pretendemos dilucidar a través de ejemplos concretos. Entre sus grandes méritos se encuentra el hecho de conseguir extender los postulados procesionistas de la capital andaluza más allá de la propia Sevilla e, incluso, de Andalucía. Su presencia en la Semana Santa malagueña se justifica por el encargo de una serie de tronos, a partir de los años 70, donde demostrará ser capaz de adaptar su quehacer sevillano a las características idiosincráticas de esta ciudad.

Palabras clave: Manuel Guzmán Bejarano, tallista, Semana Santa, tronos, pasos.

Hereby we intend to place a bet on the value of the Sevillian wood carver Manuel Guzman Bejarano (1921-2002). He is an emblematic figure who was able to support the carving of retables and processional floats in the middle of the 20th century reaching a level comparable to the Golden Centuries. Several influences materialized in very personal creations with characteristic features which we intend to explain through very specific examples. Among his greatest achievements we can highlight the fact the he could extend the nominated processions of the capital of Andalusia beyond Seville and even Andalusia. His presence in the Easter Week in Malaga is justified by the order of several processional floats since the 70s in which he was able to adapt his Sevillian chores to the idiosyncratic features of this city.

Keywords: Manuel Guzmán Bejarano, carver, Holy Week, thrones, portable platform.

INTRODUCCIÓN

Antes de introducirnos en el apasionante mundo de la talla en madera realizada por el sevillano Manuel Guzmán Bejarano (1921-2002), deberíamos hacer un alto en el camino para tratar un tema directamente relacionado con tal personalidad como es la práctica ausencia de estudios sobre pasos y tronos, en general, así como de su figura, en particular¹.

Esta situación, probablemente, encuentre su justificación en que “históricamente la talla de madera se considera una rama ornamental de la escultura”². Lejos de intentar elaborar un profundo estudio sobre los orígenes y evolución de los retablos andantes usados en nuestras procesiones, nos centraremos en un análisis pormenorizado de las influencias y características que se han materializado en la obra del tallista que aquí nos ocupa cuya actividad se desarrolla a lo largo del siglo XX.

En este sentido es muy escasa la atención prestada tanto a la investigación sobre tronos y pasos de nuestras semanas santas en sentido estricto, como a los programas iconográficos que en ellos se desarrollan. En la mayoría de las ocasiones los mismos son objetos de pequeñas referencias dentro de manuales o monografías más amplias³. Sin embargo, igual de cierto es que existen una serie de publicaciones de carácter científico donde el estudio de pasos y tronos, como soportes de elementos miniaturistas –en ocasiones de enorme calidad artística realizada por los grandes imagineros del momento– de estricto sentido pedagógico y catequético, han ocupado un lugar importante. Siguiendo este planteamiento nos encontramos con las sucesivas publicaciones

1. Queríamos dar las gracias a Jesús Caballero Caballero por la ayuda indispensable prestada para la elaboración de este artículo.
2. FERNÁNDEZ DE PAZ (2006), p. 7.
3. Sirvan de ejemplos de tales afirmaciones las siguientes publicaciones: GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F.; RODA PEÑA, J. & HERRERO SÁNCHEZ, J. (2003). *Misterios de Sevilla*. Sevilla: Tartessos. PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1981). *La imaginaria procesional sevillana: misterios, nazarenos y cristos*. Sevilla: Ayuntamiento. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F.; RODA PEÑA, J. & HERRERO SÁNCHEZ, J. (1997-1998). *Crucificados de Sevilla*. Sevilla: Tartessos. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F.; RODA PEÑA, J. & HERRERO SÁNCHEZ, J. (1997). *Nazarenos de Sevilla*. Sevilla: Tartessos. VILLAR MOVELLÁN, A. & ARANDA DONCEL, J. (1999-2000). *La pasión de Córdoba*. Sevilla: Tartessos. DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, A. (2010). *La Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Tartessos. RODA PEÑA, J. & GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. (1992). *La imaginaria procesional sevillana*. Sevilla: Secretariado de la Universidad de Sevilla. CLAVIJO GARCÍA, A. (1987). *Semana Santa en Málaga. La Semana Santa malagueña en su iconografía desaparecida: 500 años de plástica cofradiera*. Tomo I y II. Málaga: Arguval. NIETO CRUZ, E. (1998). *Málaga Penitente*. Sevilla: Gever. PAREJA LÓPEZ, E. (2006-2007). *Nazarenos de Málaga*. Sevilla: Tartessos. PAREJA LÓPEZ, E. (2008). *Crucificados de Málaga*. Sevilla: Tartessos.

realizadas en el Boletín de las Cofradías de Sevilla, estructurado como un compendio de pequeños artículos de distinta temática y donde en diversas ocasiones se han realizado análisis de pasos y entrevistas a escultores, bordadores y tallistas.

A ello hay que sumar la enciclopedia publicada en el año 2006 bajo el título *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza*⁴ -en sus volúmenes 5 y 6-, que viene a arrojar cierta claridad al oscuro túnel en el que se encuentran los estudios relativos a este tema, planteando la evolución de las andas procesionales en cada una de las provincias andaluzas así como atendiendo a los principales artífices de las mismas.

Mención merecida supone la tesis de Cristina Gómez López donde bajo el título de *Portadores de lo Divino. Exaltación de lo sublime*⁵ viene a romper con todo lo anteriormente afirmado al realizar un profundo estudio sobre los tronos en el ámbito murciano.

En la ciudad de Málaga, en la actualidad, asistimos a una auténtica vorágine de estudios de nuestra Semana Santa desde perspectivas históricas, sociales, artísticas, antropocéntricas...; sin embargo, el estudio de los tronos –como elementos portantes de los titulares de las distintas hermandades- sigue siendo bastante parco. Hasta la fecha las descripciones más exhaustivas de los mismos han sido las realizadas por el historiador del arte Francisco Luis Jiménez Valverde para los distintos tomos editados por la COPE⁶. Punto y aparte a todo lo anterior, lo supuso la aparición del catálogo⁷ publicado por la Archicofradía de los Dolores de San Juan sobre el recién estrenado trono de su titular cristífero. En este catálogo se realizaba una exhaustiva descripción formal de la obra, acompañada de la interpretación iconográfica de la misma y definiendo al conjunto como un compendio de artes – diseño, escultura, bordado, orfebrería, talla, carpintería- que se materializan en la misma.

MANUEL GUZMÁN BEJARANO: CARACTERÍSTICAS DE SU OBRA

Nacido en el popular barrio de Triana, en la figura de D. Manuel Guzmán Bejarano (1921-2002) confluyen una serie de influencias de personalidades pretéritas y contem-

4. FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (2006). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza*. 9 vols. Sevilla: Tartessos.

5. GÓMEZ LÓPEZ, C. (2009). *Portadores de lo Divino. Exaltación de lo Sublime*. Tesis de Máster, Universidad de Murcia.

6. TÉLLEZ, E. (dir). (2009-2012). *La procesión de las procesiones*. 4 vols. Málaga: COPE.

7. BALLESTEROS, R. (ed.). (2013). *Un trono para la Redención*. Málaga: Archicofradía de los Dolores de San Juan.



1. Manuel Guzmán Bejarano y el diseño del trono de la Sagrada Cena de Málaga.
Fuente: Gente de Paz.

poráneas que harán de él uno de los genios más influyentes en el mundo de la talla de andas procesionales del siglo XX sevillano.

La maestría derivada del aprendizaje con Antonio Castillo Lastrucci (1882-1967), José García Roldán y Luis Jiménez Espinosa (1895-1979); autoridades como José Gil -autor del paso del Nazareno del Silencio- y Rafael Fernández del Toro –a quien se debe el del Baratillo y el del Museo-; y la observación directa de los retablos del barroco sevillano, convergen en una figura que vino a materializar y consolidar el concepto de neobarroco aplicado a la talla de retablos itinerantes usados como soportes de un pasaje bíblico-procesional. Por todo ello la primera definición que debemos aplicar a la tarea realizada por quien aquí nos trae es la de arquitecto de la madera, pues como antaño lo fueron Juan Martínez Montañés (1568-1649), Pedro Roldán (1624-1699), Pedro Duque Cornejo (1677-1757) o Cayetano D'Acosta (1709-1778) su labor entroncaba directamente con la de darle una forma mística, ascética y espiritual al tronco. Sin embargo, la poca atención prestada por la historiografía a la creación de pasos encuentra justificación en la idea expuesta por Toledano ya que “todas las obras ejecutadas desde esa época [siglo XVII-XVIII], salvo contadísimas excepciones, tuvieron escasa o nula calidad artística como podemos apreciar en las antiguas fotografías de nuestras hermandades, situación que no se corrigió hasta la llegada del siglo XX y la aparición de tallistas como Antonio Vega, Antonio Martín y Manuel Guzmán Bejarano, quienes llevaron a una edad de oro a este tipo de artesanía cofrade”⁸.

8. TOLEDANO (2005), p. 57.

El profundo conocimiento en la práctica del dibujo demostrado por Guzmán Bejarano conllevaba el fin de la dicotomía imagen-paso para converger en una creación en la que ambos interactuaban perfectamente. Sus diseños eran muy rigurosos y detallistas en cuanto a elementos arquitectónicos y decorativos haciendo un magistral uso de las sombras para dotarlos de tridimensionalidad y dando lugar a espacios totalmente estudiados y bien definidos, habida cuenta de que estos suponen el punto de partida de toda creación. A lo largo de su carrera los diseños evolucionarían “hacia formas cada vez más prominentes y sinuosas, de volúmenes casi globulares en las esquinas”⁹ pero siempre dando lugar a conjuntos muy proporcionados. Más allá de centrarse en el diseño de pasos procesionales sus diseños afectaron a un amplio repertorio de obras y enseres como retablos, cruces guías, pasos, tronos, sayas, mantos, palios...

Muy importante es la elección de la madera puesto que no todas presentan las mismas características. Por su abundancia y resistencia, este taller utiliza el pino para la ejecución de las estructuras internas de los pasos, habida cuenta de la facilidad de trabajo –transporte, clavos, tornillos- que permite esta tipología maderera mientras que, por motivos de perdurabilidad y conservación, el cedro y la caoba brasileña son las elegidas para las labores de talla. El uso de una u otra está en consonancia con el acabado que va a recibir la misma, mientras que el cedro es usado para cajillos que van a ser dorados, la caoba es usada, preferentemente, para aquellos que van a ser barnizados.

Sin ningún atisbo de dudas el lenguaje más usado por nuestro tallista en la ejecución de sus creaciones será el barroco bajo un inigualable dominio de la influencia ejercida por el antequerano Bernardo Simón de Pineda (1638-1702) y Francisco Ruiz Gijón y el afamado paso del Gran Poder de Sevilla. Analizando las afirmaciones vertidas por Ferrer¹⁰ sobre la obra de Pineda donde venía a resaltar dos conceptos puramente barrocos de la misma: “por una parte el sentido espacial de la articulación, por otra la composición orgánica y unitaria”; podemos extrapolar esos mismos conceptos a la obra de Bejarano: la primera materializada en la dimensión escenográfica creada en un trono o paso convertido en soporte de imágenes e iconografía; y la segunda a través de la potenciación y dramatización de la obra en su conjunto a través de los entrantes y salientes y el juego de luces y sombras. Pero no solo se atrevió con el barroco también hizo uso de otros lenguajes como el gótico -en el paso de la Lanzada donde

9. LÓPEZ GUADALUPE (2006), p. 181.

10. FERRER (1982), p. 17.



2. Paso de la Soledad de San Buena-ventura. 2014. Archivo de la Hermandad.

trabajó conjuntamente con su maestro Luis Jiménez o el paso del Santísimo Cristo de la Amargura de Carmona donde ya trabajó en solitario-, o con el renacentista como bien demuestra el paso de la Soledad de San Buena-ventura.

La construcción de sus pasos procesionales respondían siempre a un mismo esquema y que, a continuación, pasaremos a desglosar por separado. Sobre un baquetón se desarrolla un amplio canasto y unos portentosos arbotantes. El baquetón, una pequeña moldura pero profusamente decorada, puede presentar unas líneas rectas, dotando al conjunto de una realidad más estática, o mixtilíneas que otorgan un mayor movimiento al conjunto. El primero de ellos suele ser usado para los misterios -de tal forma que el movimiento se concentre en la canastilla y en el propio gru-

po escultórico-, mientras que el segundo es destinado a aquellos pasos con una sola talla. Sin embargo existen excepciones, como es el caso del paso del Gran Poder al que Guzmán Bejarano dotó de un baquetón rectilíneo profusamente decorado y muy en consonancia con la obra barroca. En otras ocasiones, el baquetón forma parte de los respiraderos en los que llegó a plasmar una gran decoración e, incluso, a parte de la iconografía del paso.

Sus canastillas presentan una serie de características propias nunca antes vistas. Si bien usó todo tipo de plantas para la realización de las mismas, existe un predominio del tipo bombo derivado de la apariencia creada por Pineda y ejecutada por Gijón en el paso del Gran Poder a la que introdujo una serie de novedades, por lo que estaremos ante una relectura historicista y sincrónica de un hito barroco en plena contemporaneidad. También se atrevió con otras de tipo rectilíneo (Nuestro Padre Jesús Caído de Fernán Núñez o el Cristo de la Columna de San Fernando), de pirámide truncada que puede recordarnos a los antiguos carretes (Humildad de Málaga), arquitectónicos (Concepción y Puente del Cedrón de Málaga) y ortogonales (Humildad de Vélez Má-



3. Baquetón del trono de la Humildad de Málaga.

Autor: Juan Antonio Sánchez López.

laga y Sentencia de Córdoba). Pero, desde luego, la tónica común en todos ellos es la profusión decorativa de la mayoría. Como ya hemos dicho, la concavidad y la convexidad van a ser dos constantes en su carrera a través de las cuales busca la delimitación espacial, la ruptura planimétrica y el juego con los claroscuros potenciado, a su vez, con la colocación -como novedad- de unos arbotantes de tres luces en los espacios dejados por los entrantes. Otra novedad en los canastos será el protagonismo absoluto de las esquinas que, en ocasiones, aumentan considerablemente su tamaño para emerger por la parte superior o extenderse por los respiraderos, de tal forma que se convierten en lugares idóneos para la creación de hornacinas donde colocar imágenes de bulto redondo o grandes cartelas. Como bien apunta Toledano¹¹ también es el pionero en la incorporación de capillas en los pasos con planta de bombo como se demuestra en el Cristo del Amor de Córdoba, en el de la Oración en el Huerto de la misma localidad o en el misterio de la Caída de Elche.

Tanto los respiraderos como los baquetones y, sobre todo, las canastillas se van a convertir en los espacios donde desarrollar la maestría sobre la talla en madera. Caracterizada esta por ser muy fina y calada -más allá de usar el calado como técnica para disminuir el peso de los pasos-, podemos observar cómo a medida que avanzamos en el tiempo y su obra evoluciona, lo hace a través de elevar el calado de la madera hasta sus últimas consecuencias. Como prueba una de sus últimas creaciones, el paso del Soberano Poder de la Hermandad sevillana de san Gonzalo.

La decoración va a estar caracterizada por la amplitud de elementos usados con tal fin. Hojarasca, rocalla, caracoles, cartelas entre hojarasca, pámpanos, festones de frutas y uvas, cabezas de ángeles, querubines, molduras gallonadas, denticuladas, palmas

11. TOLEDANO (2006).

cruzadas al pie, hojas de acanto caladas, rocalla, nacimientos de capullos... toda una serie de elementos que se reparten por toda la obra de una forma abigarrada y muy densa bajo el canon del horror vacui que, de nuevo, vuelve a vincular a nuestro maestro con Bernardo Simón de Pineda y los códigos ornamentales de la retabística del barroco sevillano, todo ello reinterpretado en clave contemporánea y puesta al servicio del “revival” historicista pro-



4. Airosos arbotantes del trono de Nuestra Señora de la Concepción, Málaga. 2014. Archivo de la Archicofradía del Huerto.

longado hasta la actualidad que supone el neobarroco. De esta forma el “tratamiento de la hojarasca, con cantos levantados y una serie de picadas que le dan una riqueza plástica y turgencia, supone una mejora de los de los modelos que a principios de siglo impusiera el tallista José Gil y una ruptura con la mayor parte de la talla que se venía realizando hasta el momento¹². Por todo ello, el principal motivo decorativo usado por Bejarano en sus pasos es la hoja de cardo -convertida en la principal protagonista y armonizadora del conjunto a través de una talla de pequeñas proporciones y un gran sentido decorativo desde el momento de su concepción-.

Las capillas de Bejarano suelen aparecer enmarcadas por una profusa decoración a base de hojarascas y rocalla, ejemplo de ello es el paso de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Puebla de Cazalla o la Coronación de Espinas de Jerez. También hizo uso de la columna pero no acudió, de forma asidua, al fuste salomónico como elemento portante sino que prefirió el uso de columnas con basas y fustes de imoscapo cilíndrico refinadamente labrado como ocurre en la cordobesa Oración en el Huerto y el Cristo del Amor, si bien existen algunas excepciones como la malagueña Virgen de la Concepción donde hizo uso del fuste salomónico.

Pero si algo va a definir la obra de Manuel Guzmán Bejarano va a ser el absoluto protagonismo otorgado a la luz como elemento que transforma la realidad tangible del

12. SÁNCHEZ DE LOS REYES (2003), p. 59.

paso. El fulgor producido por las velas va a convertirse en un elemento dinamizador y totalmente teatral que potencia los claroscuros y el ambiente cromático, focalizando nuestra mirada en una serie de puntos concretos que de forma consciente han querido ser resaltados. La luz también será otro de los elementos con los que va a experimentar a lo largo de su carrera hasta conseguir una perfecta conjunción entre imagen-canasto-luz. Como ya hemos apuntado, las esquinas se convierten en puntos de referencia en los conjuntos y de ellos parten los grandes arbotantes concebidos con un gran desarrollo vertical que ilumina la totalidad del pasaje bíblico representado. Nadie como él supo crear unos arbotantes que se enroscaran sobre sus propios ejes con formas de cuernos de carnero dotados de una volumetría sin parangón que, a su vez, contribuyen a dotar al conjunto de un gran movimiento. En ocasiones los prominentes brazos nacían directamente del canasto, como si de una prolongación de los mismos se tratase, mientras que en otras ocasiones nacen de un jarrón. Fuere como fuere, lo cierto es que a mediación del brazo suele pensar el nacimiento de una nueva rama o capullo que ha sido truncada. Las novedades introducidas por Bejarano en los arbotantes no solamente afectarán al diseño y desarrollo de los mismos, sino que también la colocación de los mismos dentro del conjunto será objeto de novedades puesto que hasta la fecha eran colocados sobre los cajillos y ahora serán introducidos como elementos que forman parte de los canastos con una configuración de pequeño tamaño y tres luces dotando de una importancia al canasto hasta el momento nunca visto.

Al igual que los retablos, las andas procesionales están concebidas para desempeñar una función catequética, devocional y religiosa. Por ello, los tronos y los pasos están dotados de una amplia iconografía, en ocasiones de difícil lectura, que potencian el fin pedagógico que comparten con la retablística. Dicha iconografía se concentra en su mayoría en el cajillo de las andas, siendo Bejarano, de nuevo, el introductor del desarrollo de la misma también en los respiraderos. La imaginería va a invadir la totalidad de la obra creando siempre una perfecta simbiosis con el resto de los elementos decorativos por conjunción, y nunca por yuxtaposición que da lugar a una tragedia figurativa fundida con las piezas arquitectónicas y ornamentales.

La imaginería de los pasos de este taller responde a las gubias del propio Manuel Guzmán Bejarano o de colaboraciones externas como ocurrió con Francisco Buiza (1922-1983) –con quien trabajó en numerosas ocasiones como en el paso de la Sangre de San Benito, Oración en el Huerto, María Auxiliadora, misterio de Servitas...-, Rafael Barbero (1913-1990) –trono de la Cena de Málaga-, Luis Ortega Bru (1916-1982)

–paso de la Lanzada de Sevilla, el paso del Ecce Homo y el de la Vera Cruz ambos de San Fernando-, Luis Álvarez Duarte –Tres Caídas de Triana-, Manuel Carmona (1938) –paso del sevillano Cristo de la Sed-, José Antonio Navarro Arteaga (1966) –paso del Soberano Poder y del Cachorro, ambos de Sevilla-, o Enrique Ruiz Flores (1966) –paso de la Soledad de Santiago de Córdoba-, José Pérez Conde (1937) –paso de la Buena Muerte de San Fernando- entre otros. Las andas procesionales de Bejarano adolecen de estar caracterizadas por el uso masivo de angelitos, ya sean solo las cabezas o de cuerpo completo que interactúan los unos con los otros y se reparten y ocupan la totalidad del espacio. Los angelitos presentan una gran diversidad de actitudes y sentimientos: dolor, llanto, felicidad, gozo...En el caso de que fuera el propio Bejarano el que tallara los querubines o los angelitos –como ocurre en el trono de la malagueña Virgen de la Concepción- los aspectos formales de los mismos nos recuerdan a la imaginería realizada por Francisco Buiza (1922-1983) y, en otras ocasiones, a la de Luis Ortega Bru (1916-1982). Por ello también debemos afirmar que si Bejarano bebe de los anteriores escultores también lo hace del amplio repertorio de escultores del siglo XVII que, como Luisa Roldán (1652-1706) o Francisco Ruiz Gijón (1653-1720), eran tomados como modelos a imitar en este tipo de obras.

La mayoría de las andas procesionales realizadas por Bejarano van a ser doradas si bien algunas contarán con un acabado a base de barnices, como ocurre con el del Señor de la Humildad de la Cena o con el de la Cofradía Azul de la localidad de Lorca. Siguiendo las afirmaciones de Toledano¹³ introducirá una serie de novedades en la aplicación de barnices al ser el “primero que hace una combinación de tonos, ya que normalmente sitúa uno más claro que se aplica en pequeños detalles, y otro, el color base que da al resto de la obra”.

Una constante que se deriva del pormenorizado estudio realizado a la obra de Guzmán Bejarano es la obsesión por la armonía y las proporciones que se desprende de todas y cada una de sus creaciones. Un hecho que nos lleva a enlazar todo el ingenio de nuestro tallista con un barroco de tradición clásica que mide y busca la perfección de las formas y es que el barroco no conlleva “una ruptura consciente con lo clásico sino que es en realidad una continuación, una búsqueda de nuevos efectos respondiendo a otra forma de sentir”¹⁴.

13. TOLEDANO (2006), p. 59.

14. FERRER (1982), p. 19.

Todas las características anteriormente señaladas se vienen plasmando a lo largo de toda la dilatada obra de Bejarano y ya se hicieron latentes en la realización de su primer encargo en solitario, el paso del sevillano Cristo de las Almas en 1957 donde, como bien apunta Roldán¹⁵ el maestro “apuntó el característico modelo neobarroco del autor, un canasto con movidas líneas con profusa decoración de ángeles, relieves, cartelas, escudos y diferentes motivos vegetales”. Desde ese momento y hasta el final de su carrera todo su trabajo presenta una altísima calidad que posibilitó la llegada de encargos más allá de su tierra natal. De esta forma vemos su presencia tanto en pueblos y ciudades andaluces (Huelva, Córdoba, Cádiz, Jerez, Chiclana, Rota, Granada, Almería) como más allá de Despeñaperros (Madrid o Lorca). Si bien es capital figura para entender la sevillanización que, desde la mitad del siglo XX, están viviendo las semanas mayores de muchas de nuestras localidades; igual de cierto es que demostró una enorme versatilidad para adaptarse a las formas e idiosincrasias que exigían las distintas localidades y que venían derivadas de la evolución histórica de cada población.

Como conclusión de este epígrafe tan solo quedaría añadir que la conjunción de todas esas características en una misma obra conllevarían la creación de un tipo de paso, el prototipo de paso sevillano de reminiscencias barrocas pero de creación contemporánea que consiguió asentar el concepto de neobarroco en el mundo de la talla y que tendría una influencia desmedida no solo en Sevilla sino también en otros lugares gracias a la labor del taller de Manuel Guzmán Bejarano.

UN TALLISTA SEVILLANO EN LA CIUDAD DE MÁLAGA

La llegada del tallista sevillano Manuel Guzmán Bejarano a la ciudad de Málaga se encuentra directamente relacionada con el proceso de reorganización y renovación patrimonial que sufren las hermandades malagueñas desde finales de la década de los años sesenta y principio de los setenta.

Como consecuencia de los trágicos sucesos de la década de los años 30¹⁶ la Semana Santa de Málaga había perdido la práctica totalidad de su patrimonio. Será a partir de 1938 cuando comience una etapa de recuperación de bienes que traerá consigo un

15. ROLDÁN (2006), p.348.

16. Para ampliar este tema véase: GUERRERO JIMÉNEZ, J. (2006). *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*. Málaga: Arguval; y GUERRERO JIMÉNEZ, J. (2011). *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia*. Málaga: Arguval.

férreo control de las Hermandades ya que “la iglesia malagueña adopta una serie de posiciones relativas más a la recristianización de la diócesis tratando de controlar y vigilar la vida de las instituciones religiosas y por tanto de las Cofradías”¹⁷. Comienza un largo proceso en el que las Hermandades encargaban bienes patrimoniales sin atender a criterios de calidad artística, iconografía, estética...un período caracterizado, desde el punto de vista de los enseres, por la anarquía.



5. Paso del Soberano Poder. 2014. Hermandad de San Gonzalo, Sevilla.

Sin embargo, a partir de la década de los años sesenta y setenta, la ciudad comienza a experimentar una serie de transformaciones económicas y sociales fruto de la reorientación de la misma hacia el sector servicios permitiendo, a su vez, la creación de una nueva masa social de comerciantes y adinerados que destinaron sus ingresos a las Hermandades. Sería la bendición de la Virgen de las Penas, en octubre de 1964, y el estreno de un trono plateado en la Semana Santa del año siguiente, los puntos de partida tanto para la llegada de los aires sevillanos a nuestra ciudad como, más importante aún, para el comienzo de un largo período que llevaría a las hermandades a cambiar su patrimonio en busca de uno más acorde con la idiosincrasia de la cofradía y que atendiera a criterios tales como la calidad artística, la iconografía, la estética... Más allá de realizar una descripción exhaustiva de los tronos procedentes del taller de Bejarano que hay en Málaga pasaremos a contextualizarlos dentro de su obra y las consecuencias que tuvieron.

La aparición de Manuel Guzmán Bejarano en Málaga guarda correlación con el incendio fortuito producido en la Capilla de la Sagrada Cena el 28 de diciembre de 1969 y a causa del cual esta Hermandad perdió la totalidad de su patrimonio. La realización de este trono en 1971 supuso la llegada de las influencias hispalenses a las andas procesionales cristíferas a la par que “ofrecía sensibles diferencias respecto a lo

17. CARRERA & CASTELLANOS (1987), p. 294.

que se venía realizando en la ciudad: una talla menuda y labrada de forma preciosista¹⁸. Basado en una estructura que hunde sus raíces en el barroco sevillano al suponer una adaptación del bombo sevillano, estrechamente relacionado con el paso del Gran Poder, pero acondicionado a la idiosincrasia malagueña al dotarlo de una monumentalidad, si cabe, y medidas mayores, llegando a ser una de sus más altas creaciones. El trono presenta todas las características de su obra: una planta en la que lo cóncavo y lo convexo toman el protagonismo sobre un baquetón rectilíneo -preferentemente usado para los misterios- y donde la decoración típicamente bejariana se configura a partir de molduras gallonadas, denticuladas y hojas de acanto, un programa iconográfico a base de ángeles y evangelistas realizados por Rafael Barbero. Sobre el canastillo se sitúan cuatro grandes arbotantes abalaustrados así como otros sobre el baquetón que potencian el juego de claroscuros. Restaurado recientemente, en el año 2010-2011, por el taller de Manuel Toledano muestra el interés por conservar este tipo de obras.

En 1972 llega el trono con el que actualmente procesiona el Cristo de la Exaltación y que en años pretéritos fue utilizado por el Cristo de Ánimas de Ciego y Azotes y Columna. Se trata de un trono de pequeñas proporciones y que responde a la típica configuración de los pasos sevillanos realizados por el taller de Bejarano y que, de nuevo, conjuga con los postulados seiscentistas. En él vemos de nuevo la decoración típica bejarana a base de hojarasca calada, frutos y flores, molduras y ménsulas en los ángulos. Sin embargo no comparte una de las mayores características del taller sevillano ya que los arbotantes fueron comprados a la Hermandad de la Vera Cruz de Salteras y recientemente, en 2007, por unos realizados por Juan Manuel Pulido y que no llega a las cotas de los creados por Bejarano.

Ese mismo año procesionaría por primera vez por las calles malagueñas el trono realizado para el Señor de la Puente, la gran aportación de la Semana Santa malagueña a la iconografía procesional pasionista¹⁹. En este caso nos encontramos ante unas andas procesionales caracterizadas por el sentido arquitectónico más que por el decorativo. Conformado por una serie de molduras que se yuxtaponen. Presenta en planta grandes avances y retrocesos que culminan con un total protagonismo de las esquinas donde se sitúan una serie de figuras escultóricas y a lo largo de la cual se reparte una decoración a base de hojarascas, flores y frutas. La iluminación se realiza

18. RODRÍGUEZ MARÍN, RAMÍREZ GONZÁLEZ & LÓPEZ, 2006, p. 249.

19. Véase SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (2006). "Devotio moderna, dramaturgia e inventiva barroca: El paso de la Puente del Cedrón". *Baética: estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 28 (pp 195-220).



6. Trono de Nuestra Señora de la Concepción. 2014. Archivo de la Archicofradía del Huerto, Málaga.

mediante ocho pequeños arbotantes situados en el cajillo y otros cuatro, situados sobre el mismo, cuentan con una configuración a base de retorcidos brazos que parten de una jarra abalaustrada.

Entre 1986 y 1988, ampliado posteriormente en 1993, Manuel Guzmán Bejarano realizaría una de sus creaciones más originales en nuestra ciudad: el trono de Nuestra Señora de la Concepción, una obra en la que Bejarano deja de lado todo su quehacer sevillano para adaptarse a una poética totalmente diferente y en el que demuestra un planteamiento estético granadino-malagueño al que aplica el avance técnico propio de su obra hispalense y que supone su primera y única incursión en la realización de tronos para dolorosas bajo palio. El cajillo, situado sobre un baquetón de líneas mixtilíneas, presenta una concepción arquitectónica, a base de entrantes y salientes, que sirve de soporte a una decoración configurada a partir de cabezas de ángeles, ángeles de cuerpo completo y querubines, así como una serie de paneles decorados a base de hojarasca calada, frutas y festones. Asimismo también presenta dos capillas muy arquitectónicas situadas en el frontal -con una Inmaculada que entronca con la imaginaria montañesina- y en la trasera -san Francisco-; mientras que en las esquinas se abren cuatro grandes hornacinas profusamente decoradas. Sin embargo, la principal característica de esta obra son sus aireados arbotantes de fuerte retorcimiento sobre sus propios ejes y con un gran desarrollo vertical y paralelo a las barras de palio -también diseñadas por Bejarano- y que contribuyen a poner fin al tenebrismo propio de

la noche. Como bien apunta Morante²⁰ “los voluminosos y espectaculares arbotantes situados en las esquinas imprimen al conjunto de un revival en el que muchos ven la encarnación del ideal estético malagueño”.

Por último, entre 1993 y 1998 talló el trono del Cristo de la Humildad. De originales formas, las andas presentan una estructura troncopiramidal invertida donde la decoración a base de hojarascas muy caladas se configuran como el hilo conductor y donde existe una absoluta preponderancia de las esquinas. Con perfiles arbóreos y desarrollo vertical se sitúan cuatro grandes arbotantes en las esquinas. La realización de este trono corresponde a su última etapa en la que Manuel Guzmán Bejarano consiguió un calado de la madera *in extremis*, hasta sus últimas consecuencias, y en los que consiguió una perfecta simbiosis entre trono-imagen-luz.

No podemos acabar este epígrafe sin, al menos por la falta de espacio, nombrar las obras que realizó para la provincia y que se encuentran en las localidades de Vélez Málaga –Humildad con una planta ortogonal, muy original dentro de su producción-, Almogía –Nuestra Señora de la Soledad- y Ronda –Nuestro Padre Jesús del Perdón-.

CONCLUSIÓN

Tras el análisis realizado en este artículo lo primero por lo que abogamos es por un profundo estudio no ya de la evolución que experimentan los pasos y tronos a lo largo de la historia sino de los grandes artífices que, como Guzmán Bejarano, hicieron posible la configuración actual de los mismos.

Aún en la actualidad la figura de Manuel Guzmán Bejarano no cuenta con un estudio serio y pormenorizado de sus creaciones que nos acerque a la realidad artística de este tallista que, junto a Antonio Martín, encumbró la talla en madera a una edad de oro. El trianero viene a suponer para la talla en madera lo que otros artífices como Juan Manuel Rodríguez Ojeda o Cayetano González significaron para el bordado y la orfebrería respectivamente.

El tallista que aquí nos ocupa es el “creador de lo que hoy en día se entiende por el típico paso sevillano de talla en madera, lleno de riqueza y elegancia a la vez, con faroles o candelabros de guardabrisas bellamente enroscados²¹, una estética que consi-

20. MORANTE (1998), p. 44.

21. SÁNCHEZ DE LOS REYES (2003), p.59.

guió extender más allá de las fronteras sevillanas contribuyendo a la sevillanización de aquellas semanas mayores en las que era requerido. Pero, además, también demostró ser capaz de dejar a un lado la poética sevillana cuando las distintas hermandades lo requerían para crear pasos y tronos acordes a unas ideas históricas-artísticas muy diferentes a la de su ciudad de origen.

Por otro lado, la importancia de este tallista también viene derivada de la amplia repercusión que ha tenido en el mundo de la talla puesto que en la actual tendencia de exaltación de las fórmulas barrocas, Manuel Guzmán Bejarano consiguió crear un estilo propio y personal que se distribuye *por doquier* y es tomado como referente por todos aquellos que se dedican a la misma labor en la actualidad. Es, precisamente por este motivo, por lo que se hace fundamental e indispensable la realización de un estudio pormenorizado de su obra y la catalogación de sus creaciones.

Por último ya hemos señalado el amplio acervo patrimonial histórico artístico con el que cuenta la Semana Santa de la capital de la Costa del Sol con un enorme variedad tipológica de tronos y que, en la actualidad, se encuentra inmersa en un proceso de puesta en valor gracias a las labores de restauración, conservación y publicación de exhaustivas descripciones de los mismos realizadas por las distintas hermandades.

BIBLIOGRAFÍA

- DELGADO, F. M. (2001). "San Gonzalo: se estrenó la terminación de la talla del paso del Señor". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 507 (pp. 18-19).
- FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (coord.) (2006). *Arte y artesanía de nuestra semana santa*. Volumen 6. Sevilla: Tartessos.
- FERRER GARROFÁ, P. (1982). *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*. Sevilla: Arte Hispalense.
- GÓMEZ LÓPEZ, C. (2009-2010). "El arte olvidado: algunos aspectos sobre los tronos de Semana Santa de Lorca". *Imafronte*, nº 21-22, (pp. 155-163).
- JIMENEZ GUERERO, J. (2000). *Breve historia de la Semana Santa*. Málaga: Editorial Sarriá.
- NIETO CRUZ, E. (coord) (1998). *Málaga Penitente*. Sevilla: Gever.
- RÍOS DELGADO, R. J. (2010). "Antonio Martín Delgado, tallista (I)". *Boletín de Cofradías de Sevilla*, nº 612 (pp. 123-127).

- RÍOS DELGADO, R. J. (2010). "Antonio Martín Delgado, tallista (II)". *Boletín de Cofradías de Sevilla*, nº 613 (pp. 210-217).
- RODRÍGUEZ, M. J. (1989). "Manuel Guzmán Bejarano". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 354 (pp. 14-16).
- SÁNCHEZ DE LOS REYES, F. J. (2003). "In Memoriam: Manuel Guzmán Bejarano". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 528 (pp. 59-60).
- TÉLLEZ CARRIÓN. E. (coord) (2009). *La procesión de las procesiones (IV). Tronos de Cristo, vol. I*. Málaga: Cope.
- TÉLLEZ CARRIÓN. E. (coord) (2010). *La procesión de las procesiones (V). Tronos de Cristo, vol. II*. Málaga: Cope.
- TÉLLEZ CARRIÓN. E. (coord) (2011). *La procesión de las procesiones (VI). Tronos de Virgen, vol I*. Málaga: Cope.
- TOLEDANO GÓMEZ, M. L. (2005). "El tallista Guzmán Bejarano y su obra en Málaga". *Cáliz de Paz. Revista Independiente de Religiosidad Popular*, nº 4 (pp. 56-61).
- VV.AA. (1987). *La Semana Santa de Málaga en su iconografía desaparecida. 500 años de historia plástica cofradiera*. 6 vols. Málaga: Arguval.
- VV.AA. (1995). *Sevilla Penitente*. Sevilla: Gever.

IV. Gestión del patrimonio

LAS COFRADÍAS Y LAS TIC: OPORTUNIDADES PARA LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LAS HERMANDADES

Javier Prieto Prieto

El patrimonio cultural de las cofradías es un conjunto de bienes materiales e inmateriales carente de una definición y tratamiento técnico. La conceptualización del mismo conforme a la normativa internacional permite valorar en su justa medida su riqueza cultural, y la necesaria aplicación de políticas de gestión para su aprovechamiento.

La gestión del patrimonio cultural de las cofradías debe responder a criterios profesionales, buscando herramientas capaces de facilitar el acceso de las cofradías a la política cultural. En este contexto se valora la implantación de las tecnologías de la información y comunicación, uno de los recursos más utilizados en los últimos años por las instituciones culturales.

Palabras clave: Gestión, patrimonio, TIC, innovación, cofradías

Both material and immaterial goods make up the cultural heritage of religious brotherhoods. This cultural heritage lacks both a specific definition and a technical approach. By conceptualizing this heritage, according to international standards, we can value its cultural richness and apply management policies to ensure its best usage.

The management of the cultural heritage of religious brotherhoods must fulfil professional criteria. In order to do so, tools must be found to ensure the brotherhoods' access to cultural policies. Taking this into account, we shall evaluate the implementation of information and communication technologies, which have been one of the most important resources used by cultural institutions in recent years.

Keywords: *Management, Heritage, ICT, Innovation, Religious Brotherhoods*

Las hermandades¹ atesoran un vasto acervo cultural cuya gestión supone un reto permanente al que las cofradías y hermandades deben enfrentarse con recursos profesionales. La presente comunicación busca presentar las oportunidades que las TIC ofrecen a las cofradías para la gestión de su patrimonio cultura.

EL PATRIMONIO CULTURAL DE LAS COFRADÍAS, UN CONCEPTO A DEFINIR

El primer paso para el análisis de la gestión del patrimonio cultural de las hermandades es establecer una definición del mismo. El concepto *patrimonio cultural de las cofradías* debe asumir la definición del patrimonio cultural bajo el tamiz del patrimonio cultural de la Iglesia para adaptarse a la realidad específica de este tipo de corporaciones.

El concepto propuesto por la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural (1972) se formula en torno al *valor universal excepcional*, señalándose una lista de elementos objetivos que pueden entrar a formar parte de él como los monumentos, conjuntos o lugares. La definición actual del patrimonio cultural es en esencia dinámica, pues en ella influye el valor que le atribuye cada sociedad. En este sentido se recoge en la legislación española al definir el patrimonio cultural como conjunto de “bienes muebles e inmuebles de interés artístico, histórico, arquitectónico, paleontológico, arqueológico, etnológico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental, bibliográfico y lingüístico, así como las actividades y el patrimonio inmaterial de la cultura popular y tradicional” (Ley 12/2002).

La definición formal del patrimonio cultural de las cofradías conlleva además incluir la finalidad y el uso del mismo. Este carácter “utilitario” es común a otros acervos culturales, como ocurre en el concepto de patrimonio cultural de la Iglesia, donde se integra el de las cofradías. El patrimonio cultural de la Iglesia es el conjunto de “bienes culturales que la Iglesia, Pueblo de Dios, creó, recibió, conservó y sigue utilizando para el culto, la evangelización y la difusión de la cultura”².

1. A los efectos de esta comunicación consideramos hermandad y cofradía como conceptos sinónimos. Ambos términos engloban todas las nomenclaturas relativas a las asociaciones públicas de fieles católicos que se agrupan en torno a una o varias imágenes titulares para celebrar actos de culto público. En especial se incluyen dentro de este concepto: archicofradías, esclavitudes y congregaciones.

2. SÁNCHEZ (2004), p.87.

Asumiendo estos conceptos podemos definir el patrimonio cultural de las cofradías como el **conjunto de bienes materiales e inmateriales de interés artístico, histórico, arquitectónico, arqueológico, etnológico o técnico que conservan las cofradías para el desarrollo de sus fines fundacionales.**

De esta definición podemos extraer algunos de los rasgos característicos del patrimonio cultural de las cofradías, y que condicionarán la aplicación de las diferentes propuestas de gestión.

Heterogéneo. El patrimonio cultural de las cofradías está formado por numerosas manifestaciones artísticas y artesanales, a las que hay que sumar un difuso acervo inmaterial en el que se integran costumbres, ritos o relaciones con el espacio físico. La identificación y diferenciación de cada bien será una labor básica para una adecuada gestión.

Sagrado. Gran parte del conjunto de bienes y tradiciones que forman el patrimonio cultural de las cofradías goza de la condición de elementos sagrados dentro de la Liturgia católica. El carácter transcendente, inherente a estos bienes, condiciona el desarrollo de las políticas de gestión debiendo primar el valor religioso sobre el cultural, en atención a los principios que rigen las hermandades y cofradías.

En uso. El patrimonio cultural de las cofradías suele estar en uso, en consecuencia amenazado por los riesgos derivados de su manipulación. La utilidad de estos bienes culturales se debe a su propia naturaleza, por ello las políticas de gestión deben saber combinar conservación y protección sin menoscabo del uso al que se destinan los bienes.

LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LAS COFRADÍAS, CONTEXTO HISTÓRICO

La gestión del legado cultural de las cofradías ha formado parte de las preocupaciones de las hermandades a lo largo de su historia. Las hermandades como titulares de su patrimonio cultural deben asumir la obligación responsable de su gestión, garantizando su conservación y el máximo aprovechamiento de los recursos. El perfil histórico de la gestión del patrimonio en las hermandades podemos resumirlo en tres funciones básicas que han asumido las cofradías en la gestión del patrimonio: conservación, documentación y restauración.

La conservación del patrimonio se ha identificado tradicionalmente con su propósito de legarlo a la siguiente generación. Esta costumbre, de herencia greco-romana,



1. Arca del mayordomo, 1644, Cofradía de Ntra. Sra. de San Antolín o de la Concha. Zamora.

cristaliza en la sociedad occidental a partir de la alta Edad Media, cuando se empiezan a promover la construcción de espacios y lugares para la conservación de las piezas de más valor. Las primeras cofradías vinculadas a la espiritualidad medieval no serían ajenas a estas necesidades de conservación.

El arca del tesoro o arca del mayordomo (Fig. 1) puede considerarse uno de los primeros testimonios de conservación del patrimonio cultural de las cofradías. La existencia de un arca para la cofradía solucionaba dos problemas recurrentes para las hermandades. Por un lado permitía diferenciar el patrimonio de la hermandad del ajuar y tesoro de la parroquia o convento donde estaba erigida. Por otro lado garantizaba la permanencia del patrimonio dentro de la cofradía, lo que se guardaba en el arca era el legado histórico

de la hermandad, protegiéndose con dos o más llaves de los posibles excesos en la administración de los bienes de la cofradía. En este sentido se manifiestan las ordenanzas de la Cofradía de Nuestra Señora de San Antolín y Señor Santiago de la Ciudad de Zamora datadas a finales del siglo XV, según recoge Florián Ferrero:

“[43] ítem que el alcance que se le feziere al dicho Mayordomo viejo el día de su cuenta que luego lo de en dineros contados o prenda que lo valga lo cual todo lo pongan dentro de la arca del thesoro que esté en casa de vn cofrade para que aquella quantía sea a^{lor} bonado. E la tal arca tenga dos çerraduras, las llaves de las cuales tengan la vna el Mayordomo y la otra el Mayordomo viejo de manera que no quede a cargo del Mayordomo nuevo mas de la cera e seña e pendón e cara, e los otros ornamentos y joyas y las dichas rentas que del su año recaudase y le fueren encargadas para que dé cuenta con pago dellas”³.

3. FERRERO (1992), p. 43.

El empuje de las hermandades penitenciales tras el Concilio de Trento supuso un incremento de su posición en la sociedad, lo que acabaría traducándose en un considerable aumento de su patrimonio. El incremento del poder de las cofradías chocaría con el control de párrocos y órdenes religiosas, provocando que las hermandades buscasen una mayor independencia a través de la erección de capillas e iglesias de su propiedad. De esta forma lo recoge José Bermejo y Carballo⁴ al referirse a la Hermandad de Jesús Nazareno de Sevilla quien “labró hermosa capilla que posee para celebrar con más independencia y desahogo los actos religiosos de su instituto”.

El caso de Valladolid es especialmente significativo, allí las principales cofradías penitenciales de la ciudad construyeron fastuosos templos para poder desarrollar la vida de la cofradía y conservar su patrimonio⁵. Este tipo de construcciones incluían además de la iglesia nuevos espacios como la sala capitular o el almacén de pasos. De esta forma a partir del barroco se va consolidando la existencia de espacios dedicados de forma exclusiva a las necesidades de conservación de los bienes de las cofradías, así ocurre en 1818 cuando la Hermandad de la Lanzada se asienta en el convento de san Francisco de Paula de Sevilla “donde hizo almacén de pasos para uno que había principiado”⁶.

La documentación del patrimonio en las cofradías se debe principalmente al interés por su conservación. Los inventarios del ajuar resultaban una prueba jurídica para garantizar la titularidad sobre los bienes. Este aspecto era especialmente relevante cuando la custodia en lugar de hacerse en dependencias de la hermandad tenía lugar en otras instituciones o casas de hermanos y particulares. Estos breves inventarios han resultado de gran valor para el estudio de los conjuntos patrimoniales, especialmente de aquellos bienes que no se han logrado conservar.

Por último es necesario abordar las labores de restauración como política de gestión del patrimonio en las cofradías. En el concepto contemporáneo de gestión, la restauración es una política dentro de la conservación. Sin embargo para un estudio histórico es necesario diferenciar la conservación-salvaguarda actual, del binomio tradicional “restauración-renovación”. Los procesos de restauración en el patrimonio de

4. BERMEJO Y CARBALLO (1882).

5. Las iglesias penitenciales de Valladolid fueron cuatro: la iglesia la Pasión (Juan de Mazarredonda y Pedro del Río, 1577), la iglesia penitencial de Nuestra Señora de la Vera Cruz. (Pedro de Mazuecos, 1581), la iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias (Juan de Nantes, 1604) y la iglesia de Jesús Nazareno (Manuel de Vega y Bernardo Jiménez, 1665).

6. GONZÁLEZ (1852), p. 138.

las cofradías deben vincularse a su carácter funcional, un patrimonio en uso se expone al deterioro y a la necesidad de reintegrarlo. Los libros de actas de las cofradías recogen todo tipo de intervenciones en este sentido. Es común encontrar reparaciones recurrentes, como los cristales en las urnas del Santo Entierro o las intervenciones en las manos de las imágenes⁷; no pudiendo olvidar otras intervenciones que conllevaron el menoscabo o desaparición de bienes culturales.

LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LAS COFRADÍAS, ESTADO DE LA CUESTIÓN

A partir de la segunda mitad del siglo XX tiene lugar un progresivo desarrollo del concepto de patrimonio cultural así como de los principios que regulan su gestión, enmarcados en un contexto de valoración y defensa del legado cultural de las diferentes sociedades. Las hermandades han de reconocerse titulares de un valioso legado cultural que debe regirse por criterios técnicos, sin menoscabo de los fines principales a los que sirve.

La gestión cultural del patrimonio de las cofradías es una realidad que en las últimas décadas comienza a tener cabida en las hermandades y agrupaciones de cofradías. La gestión cultural puede estructurarse en seis funciones básicas a las que deberían enfocarse las diferentes políticas culturales que desarrollan las cofradías, estas funciones según Josep Ballart⁸ pueden identificarse como:

Identificar, recuperar y reunir grupos de objetos y colecciones.

Documentarlos.

Conservarlos.

Estudiarlos.

Presentarlos y exponerlos públicamente.

Interpretarlos o explicarlos.

La **identificación** del patrimonio de las cofradías es una función básica tal y como se ha señalado en el contexto histórico, aunque las circunstancias han cambiado si-

7. "Compostura de una mano de Nuestra Señora. 8 reales pagados al escultor José Cifuentes por la compostura de una mano de Nuestra Señora como lo acredita el recibo nº9". Archivo Histórico Provincial de Zamora (AHPZa), Desamortización, Leg. 337, folio 4v.

8. BALLART (2001), p. 23.

guen siendo muy necesario el inventariado del acervo cultural. Otro aspecto relevante en la identificación es la división entre patrimonio cultural de la cofradía y aquellos bienes y enseres que forman parte del dominio de la cofradía pero carecen de un *interés artístico, histórico, arquitectónico, arqueológico, etnológico, o técnico*. Esta labor de delimitación es especialmente relevante a la hora de reconocer el valor cultural de los recursos materiales e inmateriales de la cofradía, y poder modular los niveles de protección de los diferentes bienes que conforman las propiedades de una cofradía.

La **documentación** del patrimonio cultural supone una segunda etapa de la identificación. Una correcta apreciación del legado cultural de las cofradías debe conllevar un conocimiento de la realidad material de cada pieza y de las diferentes manifestaciones inmateriales propias de cada corporación. En este aspecto la catalogación técnica del patrimonio cultural deviene una obligación. La catalogación no redunda solo en el aprovechamiento cultural, pues “la catalogación del patrimonio es solo el primer paso; el del conocimiento de los elementos que integran el patrimonio, con el objeto de pasar posteriormente a su protección”⁹.

La **conservación** del patrimonio cultural de las cofradías es a un tiempo la función más asentada en las hermandades y a la vez una de las más problemáticas. Estas labores de conservación no siempre se desarrollan conforme a los protocolos y definiciones de los organismos internacionales para la cultura. No obstante es correcto señalar como cada vez es más habitual que las cofradías se asesoren por profesionales y técnicos en el desarrollo de sus políticas de conservación (Fig. 2). Uno de los casos paradigmáticos es el programa de conservación que el profesor de Conservación y Restauración de la Universidad de Sevilla, D. Francisco Arquillo Torres, lleva a cabo sobre las imágenes



2. Reintegración de la badana de piel en Cristo articulado. Cristo Yacente, s. XVII. parroquia de santa María del Castillo. Fuentesauco.

9. GARCÍA (2012), p.112.

titulares de la Hermandad de la Macarena. Este programa incluye el estudio y supervisión de las imágenes y el sometimiento a procesos periódicos de restauración para minorar los daños derivados del uso de las imágenes, con el fin de evitar la necesidad de intervenciones más drásticas y asegurar la conservación.

El **estudio** de la historia y patrimonio de las cofradías se suscita de forma paralela al propio desarrollo de las corporaciones. Fray Agustín Dávila Padilla en su discurso sobre la provincia de México de la Orden de Predicadores ya recoge en su capítulo LXIII la historia “de la cofradía del Descendimiento y Sepulcro de Christo N. Señor, q se fundó en Mexico”¹⁰. La investigación de las cofradías, como realidades culturales, se desarrolla de forma autónoma junto al propio estudio de la sociedad moderna. Cabe añadir que en las últimas décadas se van sumando a las líneas generales de conocimiento sobre las cofradías una mayor inclinación por el legado patrimonial, ampliándose el foco de interés a realidades hasta ahora poco analizadas como las artesanías o las manifestaciones inmateriales.

La **presentación y exposición** del patrimonio cultural de las cofradías para su contemplación ha sido una preocupación creciente a lo largo del siglo XX para hermandades e instituciones culturales. Una de las primeras exposiciones sobre cofradías tuvo lugar en Sevilla en el año 1929, con motivo de la exposición universal. La iglesia colegial del Salvador acogió una muestra en torno a la Virgen María, con varias tallas y pasos de palio. Habría que esperar hasta 1964 para la construcción del primer espacio museográfico sobre cofradías, el Museo de Semana Santa de Zamora, si bien cuatro años antes se había inaugurado el Museo Salzillo de Murcia, muy vinculado a las cofradías de esta localidad. Con el paso de los años estos dos modelos de gestión, las exposiciones temporales y los proyectos museológicos (Fig. 3), se irían consolidando como herramientas para la presentación del patrimonio cultural de las cofradías, sumándose en los últimos años una tercera vía, los centros de interpretación. Estas políticas, además de permitir la contemplación de elementos patrimoniales han servido como mecanismos de conservación y protección.

Por último, la sexta función, fuertemente conectada con la anterior, es la **interpretación y explicación** del patrimonio cultural. Esta función hace referencia al aprovechamiento de los valores didácticos que el patrimonio cultural atesora. Este nivel de gestión es sin duda el menos explotado por las cofradías, en gran parte porque al

10. DÁVILA (1625), p. 561.

contrario que restauradores o historiadores los profesionales de la interpretación del patrimonio han sentido menos interés por su implicación en el mundo de las cofradías. Sin embargo no hay que menospreciar la labor didáctica que las hermandades han desarrollado a través del comisariado de exposiciones, la realización de visitas guiadas o el desarrollo de talleres para niños.

La situación actual de la gestión cultural en las cofradías se encuentra todavía en fase de desarrollo, pudiéndose lograr un mejor aprovechamiento de los valores culturales del acervo patrimonial de las hermandades. Una mejor gestión supondría además una mayor explotación de las capacidades evangelizadoras que atesoran este conjunto de bienes materiales e inmateriales. En esta línea analizaremos las posibilidades de progreso en la gestión del patrimonio cultural de las cofradías derivadas de la implantación de las tecnologías de la información y comunicación.

LAS TIC, UNA HERRAMIENTA PARA LA GESTIÓN CULTURAL

Las tecnologías de la información y comunicación son el conjunto de recursos necesarios para la gestión de la información, capaces de convertirla, almacenarla, administrarla, trasmitirla y encontrarla. En esta definición podemos incluir todos los recursos, terminales y herramientas de carácter tecnológico que nos ayudan a administrar la información que nos rodea en nuestro día a día. De forma más precisa Cobo plantea la siguiente definición para las TIC:

“Dispositivos tecnológicos (hardware y software) que permiten editar, producir, almacenar, intercambiar y transmitir datos entre diferentes sistemas de información que cuentan con protocolos comunes. Estas aplicaciones, que integran medios de informática, telecomunicaciones y redes, posibilitan tanto la comunicación y colaboración interpersonal (persona a persona) como la multidireccional (uno a muchos o muchos a muchos). Estas herramientas desempeñan un papel sustantivo en la generación, intercambio, difusión, gestión y acceso al conocimiento”¹¹.

La cultura no ha sido ajena al progresivo desarrollo de este tipo de tecnologías, incardinado en el proceso de transformación de lo que hoy se denomina sociedad de

11. COBO (2007), p. 312.



3. Museo de la Hermandad de la Esperanza Macarena, Sevilla. Manto de tisú, Juan Manuel Rodríguez Ojeda, 1929.

la información¹². Las características de las TIC han procurado que entre ellas y la cultura se desarrollen sinergias beneficiosas para las políticas de gestión. En primer lugar su utilización dinamiza la gestión al permitir desarrollar capacidades tales como la inmediatez, el dialogo y la retroalimentación. En segundo lugar, las TIC ponen al servicio de la cultura el acceso a un gran número de usuarios, pues gracias a la difusión de este tipo de tecnologías se establecen nuevos canales de comunicación.

En su papel de herramienta de gestión podemos distinguir tres grandes líneas de aprovechamiento de las TIC:

Herramientas de comunicación. El primer nivel de las TIC dentro de las instituciones es el desarrollo de canales y medios de comunicación. En este campo se encontrarían internet,

la tecnología móvil, las redes sociales y los diferentes medios de comunicación que se desarrollan a través de estas tecnologías.

Herramientas para la gestión del conocimiento. Los recursos y tecnologías para el tratamiento de la información pueden ser aprovechados para una mejor gestión del conocimiento, así como de los diferentes recursos y colecciones. Estarían dentro de este grupo las bases de datos, los programas de gestión documental, las hemerotecas digitales y todas aquellas herramientas tecnológicas que permiten la gestión de la información y conocimiento.

Herramientas de política cultural. El último segmento está formado por aquellas herramientas que se desarrollan ad hoc para la gestión cultural. El trabajo conjunto entre ingenieros, informáticos y gestores culturales ha abierto un nuevo nicho de recursos concebidos como políticas de gestión cultural, especialmente destinadas a la

12. La sociedad de la información es aquella sociedad que ordena, estructura su funcionamiento (modo de vida, forma de relaciones, modo de trabajo, etc.) en torno a las tecnologías de la información y la comunicación y convierte a la información en un factor de producción, intercambio y conocimiento. GINER (2004), p. 4.

difusión y el conocimiento. En este bloque podemos incluir un heterogéneo abanico de herramientas: aplicaciones móviles con información sobre museos o instituciones, visitas virtuales a exposiciones y galerías, servicios de información a través de códigos QR y otras innovaciones.

Los resultados favorables de la aplicación de las tecnologías de la información y comunicación a las políticas culturales ofrecen un amplio espectro de posibilidades para que las cofradías apliquen sus ventajas en la gestión de sus recursos culturales.

LAS TIC, UNA OPORTUNIDAD PARA LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LAS COFRADÍAS

La aplicación de las TIC sobre el patrimonio cultural de las cofradías ofrece oportunidades a todos los niveles de la gestión, aunque es en el campo de la interpretación y explicación donde más sinergias pueden desarrollarse. La contextualización de las TIC en el panorama cultural de las hermandades plantea a priori las siguientes oportunidades:

Innovación. El desarrollo de políticas culturales en base al patrimonio de las cofradías debe competir con otras propuestas del sector, no solo en cuestión de públicos sino también en la consecución de apoyos públicos y financieros. Las TIC se convierten en un poderoso aliado al aportar un cariz innovador al proyecto, una diferenciación basada en la innovación tecnológica y el conocimiento. En este mismo sentido la cooperación entre los profesionales tecnológicos y las cofradías permiten desarrollar nuevas herramientas capaces de mejorar la gestión.

Accesibilidad. Las TIC ofrecen a las cofradías nuevos canales de comunicación. La difusión de estas tecnologías en la mayor parte de los estamentos de nuestra sociedad abre un nuevo campo de acción para el desarrollo de los fines fundacionales de las hermandades y la gestión de su patrimonio cultural. La apuesta por las TIC en las políticas culturales de las cofradías permite llegar a un público cultural que puede ser ajeno a las hermandades

Dinamismo. Las tecnologías de la información y la comunicación ofrecen un amplio abanico de propuestas y recursos, cuyo uso permite dinamizar las propuestas de gestión vinculadas al patrimonio cultural. La diversificación de las propuestas culturales redundará en una mayor calidad y atractivo. Frente a las exposiciones clásicas del acervo patrimonial de las hermandades, las nuevas tecnologías permiten realizar propuestas individualizadas y enriquecedoras.

Eficiencia económica. El auge del desarrollo tecnológico y el aumento de empresas dedicadas a la innovación técnica favorecen un abaratamiento de estas nuevas herramientas. Esta circunstancia permite que la inversión en TIC puede realizarse bajo criterios de eficiencia económica. Frente a otras políticas culturales, que conllevan una alta inversión en infraestructuras, la inversión tecnológica puede realizarse sin apalancamiento financiero.

Progresividad. La inversión tecnológica ofrece una escala de propuestas modulares, característica que sin duda resulta muy atractiva para un sector como las cofradías, donde es común la existencia de restricciones presupuestaria. El sucesivo avance de las TIC pone al servicio de la cultura recursos que permiten una inmersión progresiva de las cofradías en este proceso.

Sostenibilidad. La combinación de las dos anteriores oportunidades lleva a valorar la sostenibilidad de este tipo de proyectos. Una correcta inversión económica adaptada a las necesidades y capacidades de cada proyecto, permite dotarlo de una gran sostenibilidad. Esta sostenibilidad ha de entenderse como una garantía de futuro, especialmente frente a otros recursos que pueden hipotecar el desarrollo del proyecto.

LAS TIC, AMENAZAS DERIVADAS DE SU APLICACIÓN

La valoración de la implantación de las tecnologías de la información y comunicación a la gestión del patrimonio cultural de las cofradías requiere conocer también las amenazas y riesgos que pueden llevar aparejados. A continuación planteamos cinco aspectos problemáticos que se deben tener en cuenta para un correcto aprovechamiento de las TIC.

Cambio de modelo. La gestión del patrimonio cultural de las cofradías no es uno de sus fines fundamentales, pues una hermandad no debe convertirse en un promotor cultura. En este contexto la implantación de políticas culturales debe hacerse sin alterar el modelo general de gestión de la cofradía. El efecto de las nuevas tecnologías sobre el patrimonio de la cofradía puede distorsionar los fines y principios que rigen la hermandad, si se traslada el foco de interés sobre aspectos secundarios.

Tecnificación. La necesidad de formación específica en TIC puede complicar la gestión de este tipo de activos, al requerirse personal cualificado para su puesta en funcionamiento. Este aspecto es especialmente relevante en las hermandades, donde no se exige una formación específica para su gestión. La implantación de servicios

tecnológicos no debe por tanto apalancar la vida de la cofradía por las exigencias que provoquen el control de los medios técnicos.

Problemas organizativos. El desarrollo de políticas culturales basadas en las tecnologías de la comunicación puede conllevar problemas dentro de la organización de la cofradía. En primer lugar podemos señalar la posible intromisión en las labores de comunicación propias de la cofradía al utilizar medios y herramientas comunes. Un segundo aspecto problemático es la incardinación en la estructura de la hermandad de personas o entidades que asuman la gestión de las TIC, especialmente al ser las cofradías entidades con una organización tradicional basada en las funciones a realizar bajo la supervisión de un presidente o hermano mayor.

Obsolescencia tecnológica. Una de las amenazas que se predicen de todos los procesos de inversión tecnológica son sus riesgos de obsolescencia y los costes asociados a la misma. La apuesta por la tecnología puede conllevar unas necesidades periódicas de inversión en procesos de actualización y renovación de los recursos. La aplicación de las TIC debe considerar en los estudios de inversión las necesidades de adecuación a los nuevos desarrollos tecnológicos para evitar que la obsolescencia técnica lastre las políticas desarrolladas.

Competencia con otras políticas culturales. La integración de las TIC en la gestión del patrimonio cultural de las cofradías y el desarrollo de programas y propuestas en base a ellas sitúa a las hermandades en un contexto de competencia frente a otras entidades e instituciones. Este cambio de entorno debe ser valorado para adelantarse a las posibles dificultades que pueda conllevar.

El análisis de las oportunidades y amenazas derivadas del uso de las TIC resulta aún provisional en tanto que su reciente implantación dificulta una valoración en detalle. No obstante se ha querido plantear una visión general del escenario en el que pudieran hallarse las cofradías, en base a su naturaleza y la realidad que subyace a las nuevas tecnologías.

LA APLICACIÓN DE LAS TIC EN LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LAS COFRADÍAS

Una vez se ha planteado la realidad de la gestión cultural en las cofradías y las posibilidades que derivan de su interacción con las TIC es momento de analizar la implantación de las tecnologías de la información y la comunicación en el patrimonio cultural de las cofradías. El número de proyectos culturales basados en las TIC es difícil de



4. Visita virtual, Museo de Semana Santa de Vélez Málaga.

cuantificar, debido al carácter experimental de muchos de ellos, sin embargo intentaremos repasar los diferentes recursos y actuaciones que se han desarrollado en los últimos años.

Sitios web

El primer escalón de nuestro estudio repara en los recursos y proyectos vinculados a espacios en internet. El desarrollo de internet y su transformación en un recurso casi indispensable para nuestra sociedad no ha sido ajeno a las cofradías, existiendo un importante acervo de sitios webs dedicados a la Semana Santa, las hermandades o la religiosidad popular.

La dedicación de sitios web al patrimonio cultural de las cofradías ha sido progresiva, iniciándose con la existencia de espacios

puntuales en webs de temática cofrades, desarrollándose progresivamente artículos y secciones en sitios dedicados a arte y patrimonio, páginas webs y blogs dedicados al patrimonio cultural de las cofradías y por últimos propuestas culturales en sitios web. Una de las propuestas más interesantes en este tipo de recursos es el desarrollo de visitas y espacios virtuales, permitiendo el acceso virtual a las exposiciones o museos a un amplio número de usuarios.

Buen ejemplo del aprovechamiento de los sitios web los encontramos en Vélez Málaga (Fig. 4). La Agrupación de Cofradías de la localidad malacitana ha desarrollado en el sitio web <http://museo.velezmalaga.es/> una visita virtual a su Museo de Semana Santa, esta actuación permite recorrer las salas del centro expositivo y conocer una breve descripción de cada una de las piezas que componen la exposición.

Medios de comunicación digitales

El medio tecnológico más utilizado por las hermandades para la difusión de su patrimonio cultural son los medios de comunicación digitales. Este recurso permite aba-

ratar los costes de edición y facilita el acceso a un número mucho mayor de receptores. Podemos señalar tres líneas especialmente relevantes para nuestro estudio:

Reportajes de investigación. Los recursos digitales permiten desarrollar reportajes de investigación en medios en red de forma más económica que gracias a las redes sociales adquieren una gran difusión.

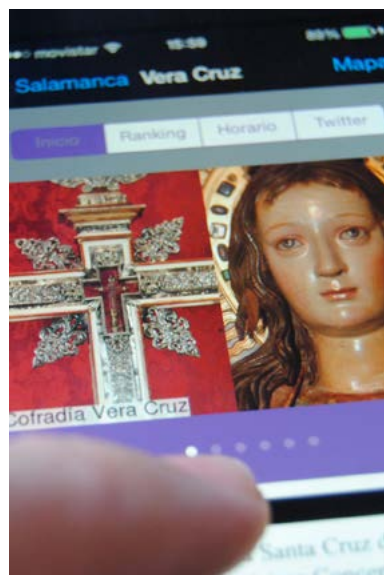
Difusión de proyectos culturales. Esta segunda tipología recoge aquellos recursos digitales que tienen como origen la difusión del patrimonio cultural por parte de las cofradías, en su mayor parte vinculadas a la presentación de exposiciones o restauraciones. Su realización en formato digital facilita el acceso a los contenidos didácticos del proyecto y la difusión de aspectos técnicos.

Publicaciones digitales de las cofradías.

Por último cabe señalar que las cofradías también han sabido valerse de las posibilidades de comunicación mediante recursos digitales para dar a conocer su patrimonio cultural. Los boletines y revistas digitales editados por las hermandades recogen secciones y especiales dedicados al patrimonio. Aunque no podemos hablar de medios exclusivos dedicados al patrimonio cultural sí hay que valorarlos como recursos para su conocimiento y estudio.

Redes Sociales en internet

Las redes sociales en internet son el conjunto de plataformas y soportes web desarrollados en base a la teoría de los *seis grados de separación*¹³ que permiten conectar personas e instituciones bajo la forma de comunidad digital. Las redes sociales abren



5. Aplicación móvil iCofrade sobre la Semana Santa de España, pantalla sobre la Cofradía de la Vera Cruz de Salamanca.

13. La teoría intenta explicar cómo una persona cualquiera de nuestro planeta se encuentra conectada o relacionada con otra persona cualquiera por una cadena de personas que no tiene más de cinco personas intermedias, es decir, conectando a ambas personas con seis o menos enlaces. MARTÍNEZ (2011), p. 12.

un nicho de oportunidades para el desarrollo de políticas de difusión y estudio del patrimonio cultural.

En este marco son cada vez más habituales los perfiles y comunidades dedicados a compartir información, imágenes y publicaciones sobre este tipo de conjuntos patrimoniales, pese a lo cual la participación de las cofradías es aún tímida.

Uno de los ejemplos más notables de la difusión del patrimonio cultural de las cofradías en redes sociales es el Grupo Investigación Histórica Hermandad Soledad Alcalá del Río. En su página en la red social Facebook este grupo de jóvenes investigadores difunde el patrimonio de la cofradía soleana, favoreciendo el acceso a hermanos e interesados a los fondos documentales de esta corporación.

Tratamiento digital de fondos e imágenes

La gestión de la información gráfica y los fondos en soporte tradicional han propiciado el desarrollo de herramientas y procesos para su tratamiento y transformación en recursos digitales. En este punto podemos citar todas las aplicaciones que permiten la digitalización de archivos y su puesta a disposición del usuario, bien sea con acceso público o restringido. La digitalización del archivo de las cofradías suele llevarse a cabo como garantía para su conservación, por no suelen pasar a formar parte de las bases de datos o tesauros documentales provenientes de cofradías y hermandades¹⁴.

Una segunda utilidad de este tipo de recursos es el tratamiento de imágenes y su aplicación a la conservación del patrimonio cultural de las cofradías. A través de los programas y herramientas para el reconocimiento de imágenes se han facilitado los procesos de restauración y recuperación de piezas perdidas o adulteradas, especialmente del patrimonio textil. El diseñador cordobés Rafael de Rueda Burredo ha participado en los últimos años en varios proyectos de restauración de piezas históricas basados en el estudio y tratamiento de fotografías antiguas con medios digitales, así en la ciudad de Sevilla ha participado en la restauración del manto de la Virgen de las Lágrimas o la recuperación del diseño original de Rodríguez Ojeda para el manto de tisú de la Esperanza Macarena.

14. Una excepción es la web “Archicofradía de Pasión, archivo Francisco Navarro” donde se recoge el resultado de la digitalización de la colección sobre la Archicofradía de Pasión del archivo de D. Francisco Navarro Sánchez. Recuperado de: <http://archicofradiadepasionarchivofrancisco.navarro.wordpress.com/>

Aplicaciones móviles

La expansión de los teléfonos móviles ha propiciado el desarrollo de nuevos recursos adaptados a este tipo de terminales, conocidos de forma genérica por aplicaciones móviles¹⁵. Las aplicaciones móviles abren un campo de actividad aún hoy difícil de conocer, al tratarse de un fenómeno en pleno desarrollo. De forma general podemos establecer dos líneas de actuación:

Aplicaciones sobre cofradías. En este bloque podemos incluir todas las aplicaciones móviles desarrolladas para la promoción, difusión y conocimiento de una cofradía o una celebración de la Semana Santa. Las *apps cofrades* aprovechan esta herramienta tecnológica para facilitar el acceso a la actualidad de una hermandad o dar a conocer una determinada celebración. La participación de las hermandades en este tipo de proyectos favorece el tratamiento veraz de la información y su aprovechamiento para la difusión del patrimonio cultural de la cofradía (Fig. 5).

Proyectos culturales con soporte en aplicaciones móviles. La tecnología móvil puede integrarse como recurso para un proyecto cultural, aprovechando los beneficios de sistemas como la realidad aumentada o el reconocimiento de códigos QR. El proyecto de apertura a la visita cultural de la iglesia de san Antolín, puesto en marcha por la Cofradía de Ntra. Sra. de san Antolín o de la Concha de Zamora en el verano de 2013, optó por la creación de paneles digitales con códigos QR. Mediante este sistema se accedía a la información detallada sobre la historia de la cofradía, la imagen titular y los bienes más relevantes expuestos en el templo desde el dispositivo móvil.

Google cultural institute

Para finalizar es necesario plantear una de las herramientas que puede ser clave en la gestión cultural de cara los próximos años, el proyecto *Google cultural institute*. Este programa, que se encuentra aún en fase experimental, pone a disposición de particulares e instituciones un paquete básico de herramientas digitales de última generación para la difusión de piezas y colecciones. El proyecto *Patrimonio y cofradías* ha iniciado su presencia en este programa con una exposición virtual sobre patrimonio cultural

15. Aplicaciones o programas que nos ayudan a ampliar las funciones del aparato gracias a sistemas operativos de última generación. (LIBEROS (2013), p. 395).



6. Exposición virtual "Las primeras imágenes vestideras" mediante la herramienta Open Gallery de Google.

de las cofradías, titulada "Las primeras imágenes vestideras"¹⁶, aprovechando la herramienta *Open Gallery*. Este recurso se basa en las imágenes de alta resolución a las que se puede dotar de carteles y capítulos para estructurar los contenidos de la exposición. (Fig. 6)

CONCLUSIONES Y PROPUESTAS DE FUTURO

El repaso a las actuaciones culturales de las hermandades nos permite abordar una panorámica del estado en que se encuentra hoy en día la gestión del patrimonio cultural de las cofradías. Este tipo de corporaciones debe ahondar en la defensa de su legado cultural, promoviendo una definición precisa de los bienes que lo constituyen y procurando desarrollar políticas profesionales para su mejor gestión y puesta en valor.

En ese contexto las TIC se presentan como una opción asequible para apuntalar las políticas culturales. Las herramientas que aportan las TIC no deben considerarse inocuas, valorando los pros y contras de su aplicación para cada una de las propuestas que se desee llevar a cabo.

Las cofradías comienzan a desarrollar actividades culturales apoyadas en las TIC. Se trata aún de un número reducido, lo que impide establecer las bases de un modelo para las mismas. Estas propuestas son de muy diversas tipologías pero todas se enfocan a la protección, difusión y conocimiento del patrimonio cultural de las cofradías.

16. Recuperado de: <https://patrimonio-cultural-de-la-iglesia.culturalspot.org/exhibit/las-primerasv%-C3%ADrgenes-vestideras/jgISUpZ-IUYCIg>

En conclusión, las cofradías que apuestan por una política de gestión cultural, conforme a criterios profesionales, encuentran en las TIC un acervo de herramientas capaces de facilitar el desarrollo de sus proyectos, con un promedio elevado de éxito en la consecución de sus objetivos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAPITO Y REVILLA J. (1925). *Las cofradías, las procesiones y los pasos de la Semana Santa de Valladolid*. Valladolid: Editorial Maxtor (2007).
- BALLART HERNÁNDEZ J. y JUAN I TRESSERRAS J. (2001). *Gestión del Patrimonio Cultural*. Barcelona: Ariel Patrimonio (2005).
- BERMEJO Y CARBALLO J. (1882). *Glorias religiosas de Sevilla*. Valladolid: Editorial Maxtor (2011).
- CARRERAS MONFORT, C. (2009). *Evaluación TIC en el patrimonio cultural: metodologías y estudios de casos*. Barcelona: Editorial UOC.
- CASQUERO FERNÁNDEZ J.A. (2008). “El patrimonio artístico de la cofradía de la Vera Cruz de Zamora”. En J. SÁNCHEZ HERRERO (pres.), *IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz*. Zamora, España.
- CASTELLANOS P. (2006). “Los Museos Tradicionales, su Público y el Uso de las TIC. El Caso Observatorio Científico de la Ciudad Mediterránea”. *Razón y palabra*, nº 48 (pp. 1-10).
- COBO ROMANÍ J.C. (2009) “El concepto de tecnologías de la información. Benchmarking sobre las definiciones de las TIC en la sociedad del conocimiento”. *Zer*, nº 27 (pp. 295-318).
- DÁVILA PADILLA A. (1625). *Historia de la fundacion y discurso de la prouincia de Santiago de Mexico, de la Orden de Predicadores por las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España*. Recuperado de http://books.google.es/books?id=17pdDkZDrC8C&hl=es&source=gbs_navlinks_s.
- FERRERO FERRERO, F. (1992). *VII Siglos de romería a La Hiniesta. Documentos*. Zamora: Excmo. Ayuntamiento de Zamora.
- GARCÍA CUETOS P. (2012). *El Patrimonio Cultural. Conceptos básicos*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

- GONZÁLEZ DE LEÓN F. (1852). *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre de luz, fundadas en la ciudad de Sevilla: con noticias del origen, progresos y estado actual de cada una, y otros sucesos y curiosidades notables*. Valladolid: Editorial Maxtor (2010).
- GONZÁLEZ MOZOS, M.T. & CASADO POYALES, A. (2008). *La utilización de las TIC para virtualizar un museo. Estado de la cuestión en Castilla-La Mancha*. Comunicación presentada en el Congreso Nacional de ANABAD “Memoria y Tecnologías, Madrid, España.
- GUEVARA PÉREZ E. & RIVERA VÁZQUEZ M. (2004). *Historia de la Semana Santa de Madrid*. Madrid: Sílex.
- LIBEROS, E.; NÚÑEZ, A.; BAREÑO, R.; GARCÍA DEL POYO, R.; GUTIÉRREZ-ULECIA, J.C. & PINO, G. (2013). *El libro del marketing interactivo y la publicidad digital*. Madrid: Esic editorial.
- MARTÍNEZ POLO, J.; NOGUERA VIVO, J.M.; & GRANDÍO PÉREZ, M.M. (2011). *Redes sociales para estudiantes de comunicación: 50 ideas para comprender el escenario online*. Barcelona: Editorial UOC.
- MIRA CABALLOS E. (2002). *Hermandades y cofradías en Badajoz y su partido a finales de la Edad Moderna*. Badajoz: Junta de Extremadura.
- SANCHO CAMPO A. (2004). Los museos de la iglesia: su organización, especificidad, funcionamiento y servicio. En J.M. IGLESIAS GIL (Comp.), *XV Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*. Reinos, España.

LEGISLACIÓN

- Ley 12/2012 de Patrimonio Cultural de Castilla y León. Boletín Oficial del Estado núm. 183, Madrid, España, 01 de Agosto de 2002.

PLAN MUSEOLÓGICO ALTERNATIVO DEL MUSEO DE SEMANA SANTA DE YECLA

Maria Soriano Prats

Con este trabajo procuro exponer la creación propia de un Plan Museológico para la recién restaurada iglesia de san Francisco de Yecla, pues el Excmo. Ayuntamiento y el Real Cabildo de Cofradías Pasionarias de Yecla, como órganos gestores y responsables de ello, han decidido transformar este espacio emblemático e histórico para la ciudad de Yecla en un nuevo Museo de Semana Santa. Con ello, se pretende que las colecciones artísticas e históricas de la ciudad, respecto a la Semana Santa, ubicadas actualmente en la Iglesia Vieja de Yecla, pasen a ser, en su mayoría, conservadas, investigadas, exhibidas y difundidas bajo parámetros eminentemente científicos, pues el espacio y edificio arquitectónico que está destinado para ello, a día de hoy, no cumple con las exigencias y requisitos mínimos para el correcto funcionamiento de una institución museística.

With this work I attempt to expose my creation of a museum plan to the newly restored church of San Francisco in Yecla, because the city hall and the Royal Council of Guilds Passionarias of Yecla, as organs managers and leaders from this, have decided to transform this historic space in a new museum of Easter. So it is intended that the artistic and historical collections of the city, regarding Easter, currently located in the Old Church of Yecla, to become, for the most part, preserved, researched, displayed and disseminated on scientific parameters, as the Old Church does not meet the necessities and minimum requirements for the operation of a museum institution.

La iglesia de san Francisco de Yecla, ubicada en la zona norte de la ciudad, formaba parte del antiguo e inexistente conjunto de las Escuelas Pías, o posteriormente llamado Colegio de los Escolapios, tal y como viene reflejado en las palabras del novelista noventayochista, que pasó la mayor parte de su vida en Yecla (Fig. 1). Aquel conjunto y la iglesia fueron, en aquella época y a día de hoy, una de las edificaciones más emblemáticas e históricas de la ciudad.

Con el transcurso del tiempo y la reciente restauración de las condiciones arquitectónicas de la iglesia, que hacían de ésta una ruina, se recuperó una parte del patrimonio histórico de la ciudad y con ello, la esperanza de los habitantes por revivir aquel significativo e histórico edificio yeclano.

Con ello, las nuevas propuestas para el futuro del mismo comenzaron a aflorar, tanto que el Excmo. Ayuntamiento de Yecla, como responsable del espacio y el Real Cabildo Superior de Cofradías Pasionarias de Yecla, como órgano gestor del actual Museo de Semana Santa en la Iglesia Vieja, propusieron la creación de una nueva sede en la iglesia de san Francisco para las colecciones sacras que estaban ubicadas en la Iglesia Vieja. Esta acción tendría como consecuencia un mayor y mejor nivel de conservación, exhibición y difusión de las colecciones museísticas, bajo parámetros eminentemente científicos, pues un museo es “una institución que se define por las labores que desarrolla respecto de las colecciones que custodia. La adquisición, conservación, difusión, investigación y exhibición son las funciones propias y características del museo, que han formado parte de su origen e historia, y al mismo tiempo, avalan su futuro y constante evolución”¹.

PLANTEAMIENTO CONCEPTUAL

El Plan Museológico “es la herramienta básica e imprescindible para la definición del museo”², el cual debe estar al servicio de las necesidades y particularidades³ de los museos como instituciones que defienden, amparan y difunden el Patrimonio Cultural, a la vez que gestionen de forma eficaz sus propias funciones museísticas,

1. Estatutos ICOM. (2007). Recuperado el 5 de agosto de 2014 de <http://www.icom-ce.org/contenidos09.php?id=19>.

2. Ministerio de Cultura. *Criterios para la elaboración de un Plan Museológico*. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/pm/pm/portada.html>.

3. SÁEZ LARA, F. (2008).

es decir, las colecciones, los recursos económicos, los recursos humanos, el edificio, las infraestructuras y la seguridad, entre otras.

Este elemento museológico, creado por el propio personal técnico y científico de cualquier museo, es el esqueleto o columna vertebral que define a todo museo y tiene como principal objetivo la elaboración de su propia estructura, tanto en sus aspectos internos como externos, englobando así, todas las actuaciones que van a llevarse a cabo dentro de las áreas funcionales del

museo para su desarrollo y evolución (bajo el modelo actual de la SGME⁴). Por tanto, el plan museológico es “el espejo del museo y es, a un tiempo, el reflejo de lo que el museo quiere llegar a ser”⁵.

De esta forma, con la elaboración de un plan museológico para el nuevo museo de Semana Santa de Yecla en la iglesia de san Francisco, el municipio ya atesorará dos museos bajo parámetros museísticos modernos y novedosos, siendo el primero, el Museo Arqueológico Municipal Cayetano de Mergelina, renovando así la imagen de estas ciencias, es decir, la museología y la museografía, en la región de Murcia. (Fig. 2)

Dentro del planteamiento conceptual del plan museológico de un museo, decir, que el Museo de Semana Santa representará un museo de ámbito local que estará gestionado de forma mixta por dos organismos de naturaleza opuesta, el Real Cabildo de Cofradías Pasionarias de Yecla y el Excmo. Ayuntamiento de Yecla, los cuales velarán por una óptima adquisición, investigación, conservación, difusión y exhibición de los bienes culturales relacionados con la Semana Santa de este municipio murciano, cuyas fiestas fueron declaradas de Interés Turístico Regional en 1990.



1. Fachada de la iglesia de san Francisco y Colegio de los Escolapios. Archivo Tani, mitad del siglo XX, Camino Real de Yecla (el colegio fue derruido en 1969).

4. SÁEZ LARA, F. & RODRÍGUEZ BERNIS, S. (2009-2010).

5. SÁEZ LARA, F. (2008).



2. Fotografía de la iglesia de San Francisco, Camino Real de Yecla.

Con ello, manifestar, que la temática de dicho museo tendrá como objetivo principal la difusión del mensaje cristiano de la Semana Santa a través de un conjunto de obras y piezas artísticas, creadas a lo largo del siglo XX e inicios del siglo XXI, las cuales serán trasladadas desde el espacio museístico de la iglesia de la Asunción o Iglesia Vieja a san Francisco, pues este museo no dispone de unas condiciones óptimas, ni se encuentra bajo parámetros museís-

ticos adecuados para conservar estos bienes artísticos. Por ello, se adquirirán estas obras por el nuevo museo, siendo sólo una parte de ellas trasladadas, ya que el espacio en la nueva sede museística no posee las dimensiones suficientes para albergar todas ellas. De esta forma, una serie de obras o colecciones sí podrán estar bajo parámetros museológico y museológicos adecuados en un correcto espacio museístico (Fig. 3).

Respecto al público al que estará dirigido el museo, este estará destinado a todo tipo de visitantes que quieran acceder y disfrutar de las obras artísticas que se exhiben, pues el museo es una realidad social que forma y educa el conocimiento de la sociedad a través de la historia y el arte. Por ello, un museo no es simplemente responsable de custodiar el patrimonio que alberga, sino también es labor suya el acercar, comunicar y divulgar la historia de la propia sociedad y su patrimonio a lo largo del tiempo⁶.

Por tanto, este nuevo espacio, que es la iglesia de san Francisco, sería transformado en museo para conservar y difundir correctamente el patrimonio sacro de la ciudad a través de unos nuevos planteamiento museísticos más desarrollados y novedosos; enfatizando y poniendo nuevamente en valor, uno de los edificios más emblemáticos, sagrados e históricos de la ciudad, cuya historia y vida permanece aún en la memoria de muchos yeclanos.

6. GRAU LOBO, L. (2001-2006), pp. 19-27.

ANÁLISIS Y EVOLUCIÓN

Historia y perfil de la Institución

La iglesia de san Francisco, edificio bien conocido por el novelista y literato Azorín durante su estancia en Yecla, fue construida entre los años 1582 y 1816 bajo la orden franciscana, fundada por fray Alonso de Llerena, dentro de la provincia franciscana de san Juan Bautista⁷.

Anterior al año 1582, los franciscanos se asentaron en diferentes ermitas yeclanas, siendo finalmente la iglesia de san Francisco la sede principal de la orden en Yecla. Esta iglesia, que forma parte de un convento, tiene anexada una emblemática capilla que pertenece a la Orden Tercera y se denomina “la Capilla de la Virgen de las Angustias”, capilla que acogía la imagen de Francisco Salzillo, la Virgen de las Angustias. Tanto la iglesia como la capilla son las dos únicas construcciones o restos que nos quedan del antiguo convento, pues éste terminó siendo destruido. El paso del tiempo hizo que el convento fuese transformado en el siglo XVIII a colegio, el Colegio de las Escuelas Pías, donde estudió el novelista Azorín; y en el siglo XIX, tras la desamortización de Mendizábal, el Estado se apoderó de éste y en 1861 fue nuevamente colegio, el Colegio de los Escolapios, ampliándose y desarrollándose nuevos espacios arquitectónicos.

Ya en 1931, los escolapios fueron expulsados y en 1932, el edificio fue convertido en un instituto de educación secundaria de carácter laico, hasta que en 1936, el advenimiento de la Guerra Civil Española hizo que parte del conjunto arquitectónico de la iglesia y piezas artísticas se perdiesen y se destruyesen, sobreviviendo a ello la imagen de la Virgen de las Angustias de Salzillo que fue declarada Bien de Interés Cultural en 1979⁸.



3. Exterior del Museo de Semana Santa actual en la Iglesia Vieja o iglesia de la Asunción. Plaza de la Asunción de Yecla.

7. DELICADO MARTÍNEZ, F.J. (2003).

8. Ibídem.

Finalmente, en 1970, con el regreso de los escolapios, se derribó todo el complejo arquitectónico por amenaza de ruina, a excepción de la iglesia y la capilla, que fueron declaradas Monumento Histórico-Artístico de carácter nacional por el Real Decreto 2724/1982 de 27 de agosto; edificaciones que han permanecido hasta la actualidad en el municipio. Sobre aquel paraje histórico, se edificó un instituto, el Instituto de Educación Secundaria Obligatoria J.M.R. “Azorín”, en honor al literato noventayochista que estudió durante años en el antiguo Colegio de las Escuelas Pías⁹. Este hecho hizo perder para siempre la memoria histórica de uno de los edificios más emblemáticos del municipio.

“En Yecla había un viejo convento de franciscanos; a este convento adosaron tres anchas navadas y quedó formado un gran edificio cuadrilongo, con un patio en medio, con una larga fachada, sin enlucir, rojiza, áspera [...] La iglesia está contigua al colegio; se entra en ella por la portezuela del coro y por otra pequeña puerta que comunica con un claustro del piso bajo. Nosotros hacíamos nuestras oraciones en la capilla particular que a este fin teníamos en el piso principal; pocas veces llegábamos a la iglesia. Y eran los días en que había sermón –que oíamos sentados en los bancos del coro- o las fiestas de Semana Santa, en que permanecíamos mortalmente de pie, en el centro de la nave [...]”¹⁰.

Por ello, es evidente la complementación que tiene la iglesia de san Francisco, iglesia que ha sido restaurada en este mismo año, como uno de los edificios más válidos, hoy en día, sin uso concreto, para el establecimiento de un nuevo museo dedicado a la Semana Santa de Yecla y el patrimonio material que le es propia.

A partir de la creación de este nuevo, tras la elaboración de un plan, programa y proyecto museológico definitivo, se llevarán a cabo todas las actuaciones que en el plan museológico se reflejen, partiendo, en lo que a su perfil institucional se refiere, de la posesión de una titularidad de carácter local y de esta misma forma, adscrita a la Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Yecla, al igual que sucede en el actual Museo de Semana Santa en la Iglesia de la Asunción.

Por tanto, su gestión estará determinada por dos órganos administrativos, es decir, tendrá una gestión mixta entre dos organismos, el Excmo. Ayuntamiento y el Real

9. *Ibidem*.

10. AZORÍN, en el capítulo VII de *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

Cabildo de Cofradías Pasionarias de Yecla; y éste estará protegido y salvaguardado por la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, la Ley 5/1996, de 30 de julio, de Museos de la Región de Murcia y la Ley 4/2007, de 16 de marzo, de Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Esta iniciativa no sólo se debe a la gran preocupación que existe por las condiciones en las que se encuentra el actual Museo de Semana Santa en la iglesia de la Asunción y la conservación de las obras artísticas, sino también la resurrección de este edificio histórico para la ciudad de Yecla, cuya restauración finalizó el pasado 1 de abril de 2014, siendo añadido además un edificio ex novo como sala de exposiciones y reuniones. Estas obras, todas ellas promovidas por el Excmo. Ayuntamiento de Yecla y financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Rural (Feder) por el Ministerio de Agricultura y Medio Ambiente y la consejería de Agricultura y Agua de Murcia, tienen como fin el revivir de un edificio histórico y su transformación en museo sacro para “acercar el arte religioso a los ciudadanos en un entorno que forma parte del patrimonio histórico artístico de Yecla”¹¹, aun en tiempos de dificultad económica, como está sucediendo en nuestro país; una situación que deberá simbolizar una etapa de aprendizaje¹² en la que reflexionar acerca del presente y el futuro de los museos del siglo XXI.

Los recursos patrimoniales: las colecciones

El Plan de Colecciones es principalmente la piedra angular de cualquier museo, pues es la herramienta que define el tipo de colecciones que el museo posee y las actuaciones de gestión documental, conservación e investigación de las mismas.

Es importante destacar, que los bienes que atesora un museo, son bienes culturales protegidos por ley, pues forman parte del Patrimonio Histórico Español y de toda la sociedad española. Por tanto, las colecciones que va a albergar el Museo de Semana Santa en la iglesia de san Francisco estarán protegidas bajo parámetros legales.

Las colecciones, que forman parte del museo actual de Semana Santa, serán trasladadas y registradas en la nueva sede del museo, es decir, en la iglesia de san Francisco, pero sólo aquellas que puedan establecerse dentro del espacio de la iglesia, pues las dimensiones de ésta no permiten que todas las colecciones se trasladen allí. Tras el tras-

11. La Opinión de Murcia (2014). *Yecla contará con un Museo de Semana Santa*. Recuperado de <http://www.laopiniondemurcia.es/municipios/2014/03/19/yecla-contara-museo-semana-santa/544922.html>.

12. GILABERT GONZÁLEZ, L.M. (2011).



4. Interior del Museo de Semana Santa actual en la Iglesia Vieja o iglesia de la Asunción, Plaza de la Asunción de Yecla.

lado y registro de las nuevas piezas, seleccionadas por los responsables del museo y bajo la modalidad de adquisición de la ordenación, el nuevo museo podrá así conservar, investigar, difundir y exhibir de forma científica y óptima, las colecciones sacras que identifican a la Semana Santa del municipio. (Fig. 4)

Además, es de vital importancia hacer hincapié en que todo Plan de Colecciones en un museo deberá contar con un Programa de Incre-

mento de Colecciones para futuras adquisiciones, que puedan desarrollar a esta institución de forma auténtica y completa, unas herramientas para la gestión documental como los libros de registro y la plataforma digital DOMUS para organizar, clasificar, normalizar, inventariar y catalogar todas las colecciones que posea y un Programa de Investigación de Colecciones para el desarrollo y crecimiento de la investigación, respecto a las colecciones.

Por tanto, el Plan de Colecciones es uno de los aspectos más importantes a tratar en el Plan Museológico, pues la principal función de éste es la emisión y la transmisión de las colecciones de bienes culturales como mensajes del propio museo, que en este caso, son esculturas, pasos procesionales, estandartes, cruces guías y todo un gran conjunto de objetos de naturaleza sacra y variada, que reflejan el perfil tipológico del museo. (Fig. 5)

Arquitectura

La iglesia de san Francisco pertenece a una edificación¹³ de principios del siglo XVII, cuya estructura y tipología corresponde a una amplia planta de cruz latina, exactamente de 35 metros de longitud por 8 metros de anchura, con crucero, cuatro crujías,

13. Todos los datos que corresponden con la arquitectura de la iglesia de San Francisco, tienen como fuente: DELICADO MARTÍNEZ, F.J. (2003).

en las que se establecen una serie de capillas, y un presbiterio. Respecto a las cubiertas, en el caso de la nave central, encontramos una bóveda vaída dividida por arcos fajones y, en el caso de las capillas, arcos de medio punto que dan acceso a estos espacios laterales, siendo de mayor tamaño las capillas del lado del Evangelio, pues fueron ampliadas en el siglo XVIII y están comunicadas entre sí. Además, un casquete esférico se encuentra encima del crucero de la planta, decorado con un gran florón de yeso policromo.

En el interior de la iglesia, en el cual se organizará el montaje del nuevo museo sacro, se encuentran una serie pilastras dóricas sencillas, adosadas a los muros de toda la nave central, que tienen como base unos pequeños pedestales, y una serie de elementos, como la luz natural, que penetra por los vanos que existen, que reflejan un lugar totalmente sencillo y equilibrado, donde la mayoría de la decoración no ha podido ser recuperada debido a las diversas y dañinas situaciones por las que pasó el edificio (Fig. 6).

Los trabajos de restauración, que terminaron a mediados del 2014, llevaron consigo todo un programa de recuperación y consolidación de la estructura del edificio en el exterior y en el interior, es decir, el arreglo de las cubiertas, recuperación del coro, consolidación del pavimento y la restauración de la fachada, entre otras obras en el interior y el exterior de la iglesia de san Francisco¹⁴, quedando pendiente de restauración la capilla de Nuestra Señora de las Angustias (espacio arquitectónico de estilo barroco levantino anexo a la iglesia por el interior), que acogió a una de las esculturas más trascendentales de Francisco Salzillo, la Virgen de las Angustias, ubicada actualmente en la basílica de la Purísima de Yecla.

Por último, en el exterior de la iglesia, encontramos el atrio, que antiguamente acogía un Vía Crucis con sus correspondientes ermitillas, el cual contiene un nuevo y



5. Vitrinas con bienes patrimoniales sacros en el Museo de Semana Santa actual en la Iglesia Vieja o iglesia de la Asunción.

14. La Opinión de Murcia (2014). *Yecla contará con un Museo de Semana Santa*. Recuperado de <http://www.laopiniondemurcia.es/municipios/2014/03/19/yecla-contara-museo-semana-santa/544922.html>.

complementario espacio museístico bajo la rampa de acceso al conjunto. En él se ha querido crear un espacio destinado a exposiciones temporales, talleres o sala de reuniones, entre otras actividades, cerrando y complementando así el conjunto museístico del nuevo Museo de Semana Santa en la iglesia de san Francisco.

Exposición y montaje museográfico

Respecto al apartado de exposición y montaje dentro de lo referente al campo de la museografía como un conjunto de técnicas y prácticas relativas al funcionamiento interno de estas instituciones, el Museo de Semana Santa en la iglesia de san Francisco deberá introducir en su estructura arquitectónica, una serie de elementos para que la colección sacra sea exhibida de forma adecuada y óptima.

En primer lugar, los responsables del museo deberán seleccionar una serie de piezas patrimoniales del museo actual para trasladar, como se ha mencionado anteriormente, que deberán ser ordenadas bajo una lógica cronológica, respetando los límites de espacio y configuración de la iglesia, pues el fin de esta exhibición es mostrar y manifestar de la forma más apropiada posible, los objetos histórico-artísticos que posee la ciudad de Yecla y el mensaje sacro de la Semana Santa a través de estos.

El montaje de la exposición, llevado a cabo por un equipo profesional, especializado y coordinado (en lo que respecta a electricidad, marquería, diseño, gráfico, transporte, seguridad...), destacando un científico, un educador y un diseñador¹⁵, deberá responder de forma óptima a muchos parámetros técnicos, científicos y educativos, pues su eficacia garantizará el desarrollo de la institución y de los bienes que atesora como museo. Estos parámetros se engloban dentro de la presentación, que ha de tener gracia, variedad y relevancia, la iluminación, los medios audiovisuales, el recorrido, que debe tener buen ritmo, equilibrio y diafanidad, la ambientación musical y las etiquetas y su colocación, entre otros. La buena y correcta presentación, conservación y exhibición de las obras en el espacio de la iglesia, producirá una apropiada y eficaz percepción de las obras y del mensaje que se quiere transmitir con ellas¹⁶.

En el nuevo museo, las piezas exhibidas contarán con un lugar determinado en cada sala o área de las capillas que forman parte del interior de la iglesia, de forma

15. ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1993), pp. 238-257.

16. GRAU LOBO, L. (2001-2006), pp. 56-60.



6. Interior de la iglesia de san Francisco de Yecla, Teleyecla, 2014, Camino Real de Yecla.

cronológica y correctamente planificada. Cada uno de los bienes se ubicará dentro de unas vitrinas o espacios de exhibición concretos, que portarán sus respectivas cartelas y paneles expositivos de carácter visible, sencillo y uniforme, como material didáctico complementario, medios audiovisuales en cada capilla para una mayor comprensión del momento sacro que se represente y una ambientación musical religiosa para todo el espacio del museo¹⁷, entre otros elementos. De esta forma, la exposición refleja ser un fenómeno social y comunicativo, en la que las nuevas tecnologías aumentan y profundizan, cada día más, el diálogo entre el sujeto y el objeto museístico¹⁸.

Por tanto y de este modo, la primera capilla del museo, respecto al recorrido de exhibición de las obras patrimoniales en el museo, comenzará mostrando las escenas y objetos sacros del Domingo de Ramos en la ciudad, pasando a continuación por las demás capillas sobre Lunes Santo, Martes Santo, Jueves Santo, Viernes Santo y Sábado Santo, siendo el último espacio, la representación y recreación del Domingo de Resurrección; una visita que recorrerá de forma ordenada, narrativa y cronológica el transcurso de la Semana Santa en la ciudad.

Por tanto, el fin del discurso expositivo y de la propia exposición ha de ser único, inteligible y diverso, además de bien estructurado, ordenado y equilibrado, pues de esta forma se creará un recorrido diáfano y comprensible en el que los visitantes puedan disfrutar de la visita de forma confortable y cómoda y del mensaje expositivo de los objetos expuestos.

17. ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1993), pp. 238-257.

18. PÉREZ VALENCIA, P. (2002).

Difusión y comunicación

“El objetivo artístico -y de la misma manera, cualquier otro producto- crea un público sensible al arte y capaz de un gusto estético”¹⁹. El museo y las colecciones artísticas tienen como uno de los principales objetivos el ofrecer al público todo lo que éste exige de forma convincente, pues cualquier tipo de público, ya sea marchante, turista, académicos o visitantes cultivados, tiene el derecho inalienable a la cultura como un conjunto de conocimientos que engloba a la propia sociedad.

El museo es un ente vivo de la ciudad, por lo que es de vital importancia que esta institución científica y social conozca al público que la visite, pues es a él a quien está dirigido como receptor de ideas o mensajes culturales. A través de ello, se pretende sensibilizar en todo lo referente a la educación, formación y gusto al público, enfatizando la función didáctica como esencial en el propio desarrollo del museo, pues estrecha lazos de comunicación entre la sociedad y los objetos histórico-artísticos de nuestra propia historia²⁰.

De esta manera, la difusión, cuya gestión es deber del departamento de difusión del museo, “es la transmisión de los conocimientos, de las ideas, que el museo y sus colecciones posee y, también difusión de la misma existencia del museo y sus actividades”. Esto se realiza correctamente cuando el museo posee una correcta y ordenada planificación de las actividades didácticas para todo tipo de público, tanto en el ámbito interno como externo, en las que se proyecte la realidad y el contenido del museo a la sociedad.

Actividades de difusión del museo son las visitas guiadas, los talleres didácticos, exposiciones temporales, marketing o la venta de publicaciones, entre otras muchas. Es de vital importancia además, incidir en la trascendencia de los Estudios de Público²¹, donde la institución conozca y evalúe al público que la visita y pueda obtener así, un mayor conocimiento sistemático y pueda investigar acerca de cómo atraer a otro tipo de público con nuevas estrategias de planificación didáctica y de difusión.

Por otro lado, la accesibilidad también es un punto trascendental a tomar en cuenta dentro del departamento de difusión, pues el museo debe estar continuamente implicado con la sociedad y transmitir el mejor y mayor conocimiento del patrimonio

19. LEÓN, A. (1982), p.15.

20. ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1993), pp. 257-258.

21. MOORE, K. (1998), p. 9.

cultural que posee, al mayor número de público posible. Esto se consigue a través de diferentes experiencias enriquecedoras culturales, como exposiciones temporales, préstamo de materiales, coloquios, talleres infantiles, etc., actividades que no presenten obstáculos físicos y educativos para la sociedad.

Es de especial interés también, la creación de una Asociación de Amigos del Museo como realidad social que, cada vez más, estrecha lazos de unión entre la sociedad y el museo. De esta forma, una asociación de este carácter crearía una forma natural de participación con la sociedad, pues fomentaría y promovería las conexiones sociales y académicas entre el público y las colecciones del museo.

Por tanto, el desarrollo e incremento de las labores de difusión por parte del propio museo, mantendrá con vida a la institución y a su oferta cultural, teniendo como fin la satisfacción educativa y social del público que la visita.

Medidas de seguridad

La seguridad en el museo es otro de los asuntos primordiales a tratar, pues con ella, se protege a los bienes culturales y a las personas que en la institución se hallen, tanto personal como visitantes. La preservación y conservación que el museo lleve a cabo, es un compromiso de calidad continuo con la historia y la sociedad actual, pasada y futura. Por ello, es trascendental que se proteja bajo medidas apropiadas de seguridad que eviten cualquier posible riesgo o peligro que pudiese acontecer en la institución en lo referente a temperatura, humedad, iluminación, limpieza, robos, fuego, vandalismo o cualquier otro tipo de suceso o alteración anormal en la vida del museo y sus obras.

El buen tratamiento y destreza de todos los dispositivos que se establezcan en el museo y todos los medios de seguridad que se estimen oportunos, beneficiará a todas las obras de arte, al edificio y a las personas que se hallen en el museo permanente y temporalmente. Medidas de seguridad que formarían parte del museo serían: dispositivos de prevención de fuego, dispositivos de extinción de fuegos (extintores, alarmas, etc.), dispositivos de evacuación (Plan de Emergencias, de Evacuación y de Salvamento de Fondos), dispositivos contra el vandalismo o robo a través de sistemas de vigilancia humana y eléctrica (cámaras, vitrinas con sensores, puertas blindadas, control de accesos, etc.), entre otros muchos sistemas más.

Además de estas medidas de seguridad para obras de arte y personas en el museo, no se debe olvidar la importancia de la seguridad y la preservación del equilibrio del

propio personal del museo, es decir, cada miembro del personal de la institución, también deberá estar asegurado en su lugar de trabajo, es decir, la “Prevención de Riesgos Laborales” contra diversos riesgos físicos, químicos o biológicos que se puedan producir y desequilibrar el bienestar y confort del personal. Con la equiparación también de estas medidas, se eliminará todo tipo de carga física y mental, contribuyendo a mejorar y potenciar la seguridad integral del museo.

Todo ello no comprenderá un gasto económico excesivo, un hecho de menor importancia, pues el museo debe estar protegido íntegramente y de ello dependerá la conservación y supervivencia de objetos y personas en caso de riesgos mayores. La correcta y adecuada seguridad en el museo, garantizará la protección de ello y mantendrá exento al museo de todo peligro que atente contra su naturaleza.

Recursos humanos

Respecto a la plantilla del Museo de Semana Santa, esta será muy semejante a las estructuras de otras instituciones de perfil local, pues los servicios y funciones a los que el museo debe atender son realmente parecidos; lo único que, debido a su tamaño y extensión, el personal del museo es reducido en comparación con otras instituciones de mayor calibre.

Por tanto, la estructura u organigrama del personal del Museo de Semana Santa estará organizado por un pequeño grupo de especialistas en diferentes tareas museísticas como la documentación, la administración o la conservación, para un adecuado funcionamiento de la estructura interna del museo²².

Todo el personal estará dividido en departamentos o áreas que lleven a cabo todas y cada una de las funciones propias que identifica a todo museo: conservación, investigación, difusión y administración. El personal del museo estará formado por un director, el cual tendrá a su disposición uno o dos técnicos superiores del cuerpo facultativo de conservadores de museos, dentro del Departamento de Conservación e Investigación, que velen y controlen el museo y sus colecciones y desarrollen las tareas de documentación, de investigación y de difusión; un técnico de grado medio o superior especializado en restauración y control de las exposiciones, un jefe de secretaría en el personal administrativo y de gestión, un responsable en caja y en taquillas y dos guías especializados para realizar y llevar a cabo las actividades de difusión que

22. GRAU LOBO, L. (2001-2006), pp. 70-72.

el museo plante; sin olvidar el personal de seguridad, que suele ser contratado por una empresa privada.

Finalmente, junto a esta plantilla de personas que prestan sus servicios a la institución y al público, es de vital importancia nombrar a un tipo de personal que en los últimos años se ha incrementado notoriamente, es decir, el personal de contrataciones y presencias temporales del museo o personal auxiliar, como por ejemplo: técnicos superiores, estudiantes en prácticas o becarios, que estén iniciando su andadura en el mundo del arte y los museos, a los que hay que educar y formar como profesionales de los museos para el día de mañana, entre otros.

Por tanto, una adecuada y estructurada plantilla en este museo, llevará consigo un notable crecimiento de su calidad y de su desarrollo como ente, pues velará por la óptima conservación, investigación, exhibición y difusión del Patrimonio Cultural que atesora el Museo de la Semana Santa de Yecla.

Recursos económicos

Finalmente, el último punto a tratar es el presupuesto económico y los planteamientos previos a ello, es decir, la elaboración, la aprobación, la ejecución y el control de la administración. Los gastos e ingresos en un museo son aspectos de vital importancia en estas instituciones, pues un continuo control y seguimiento anual de éstos, desarrollará una vida activa del museo como ente institucional.

En cuanto a gastos, estos residen en el salario del personal contratado por el museo, los gastos corrientes destinados a actividades como el transporte, la restauración, los catálogos, el montaje, los seguros, la publicidad o el incremento de plantilla, las transferencias corrientes, las inversiones reales o los activos financieros. Por otro lado, los ingresos se establecen en base a las entradas del museo, la cesión de espacios, las concesiones de la tienda u otros servicios del museo, junto con las transferencias corrientes y el remanente de tesorería; servicios que estarán reflejados en la Carta de Servicios del museo. Por tanto, es realmente importante para el desarrollo del museo a nivel económico, la evolución en positivo del presupuesto anual que se ha previsto, es decir, que los ingresos superen a los gastos, pues sólo así se asegurará la supervivencia de la institución a lo largo del tiempo.

EVALUACIÓN FINAL

Como conclusión a este trabajo o, mejor expresado, declaración de intenciones acerca del futuro Plan Museológico del Museo de Semana Santa en la iglesia de san Francisco de Yecla, como uno de los edificios más monumentales e históricos de la ciudad, exponer, desde mi punto de vista, que la transformación de esta arquitectura religiosa en un museo dedicado a la fiesta local de Yecla de la Semana Santa, llevará consigo un cambio y crecimiento en el panorama museológico y museográfico de los museos en Yecla, tras la reciente recreación y reconstrucción del Museo Arqueológico Municipal bajo parámetros y medidas evidentemente modernizadas en el campo de la museología.

Este museo tendrá como fin mostrar la dimensión patrimonial que posee la historia de la ciudad, a través de adecuadas y óptimas funciones museísticas como la conservación, la investigación, la difusión y la exhibición de sus obras de arte.

Finalmente y como conclusión al trabajo, tras la elaboración de este plan museológico, el futuro del mismo reside en la creación de un programa museológico y un proyecto museológico que parta de este, para que lleven a la realidad estas medidas y aspectos tratados anteriormente, resaltando aquellas cosas que sean primordiales para la nueva institución y rechazando las superfluas, pues poner en práctica este plan museológico, tendrá como resultado la creación de un nuevo y modernizado museo dentro del panorama local y regional. Esto tendrá como consecuencia, a la vez, la reactivación o uso del edificio y la puesta en valor de la iglesia de san Francisco como uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad de Yecla.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. (1993). *Museología: Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo.
- BOLAÑOS, M. (2008). *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea.
- DELICADO MARTÍNEZ, F.J. (1999). "Ermitas rurales en Yecla". *Yakka*, nº 11 (pp. 83-103).
- DELICADO MARTÍNEZ, F.J. (2003). "El convento de franciscanos de Yecla, una fundación del siglo XVI". *Yakka*, nº 13 (pp. 85-114).
- DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (2004). "La Iglesia Vieja de la Asunción de Yecla". *Yakka*, nº 14 (pp. 59-80).

- FERNÁNDEZ DELGADO, M. (2005). "Red de Museos Municipales de la Región de Murcia". *Revista de Museología*, nº 33-34 (pp. 138-144).
- GILABERT GONZÁLEZ, L.M. (2009). *La política museística local: el caso de los museos municipales del ayuntamiento de Murcia. La historia de sus instituciones*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GILABERT GONZÁLEZ, L.M. (2011). *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la península ibérica*. Tesis de Licenciatura. Murcia: Universidad de Murcia.
- GRAU LOBO, L. (2001-2006). *Plan museológico del Museo de León*. Ministerio de Cultura. Recuperado de <http://www.calameo.com/read/000075335239fa458346e>.
- LEÓN, A. (1982). *El Museo: Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.
- LORD, B. & DEXTER LORD, G. (2010). *Manual de gestión de museos (The Manual of Museum Management)*. Madrid: Planeta.
- MARTÍNEZ RUÍZ AZORÍN, J. (1902). *La Voluntad*. Barcelona: Caja de Ahorros del Mediterráneo (2002).
- MARTÍNEZ RUÍZ AZORÍN, J. (1976). *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MOORE, K. (1998). *La gestión del museo (Museum Management)*. Gijón: Trea.
- MUÑOZ LÓPEZ, F. J. (2009). *Yecla, memorias de su identidad*. Yecla: Ayuntamiento de Yecla.
- NOGUERA CELDRÁN, J.M. (2005). La gestión museística en la Región de Murcia: logros y perspectivas. *Revista de Museología*, nº 33-34 (pp. 14-32).
- PÉREZ VALENCIA, P. (2002). "Escenificación expositiva". *Laboratorio de arte*, nº 15 (pp. 271-305).
- PÉREZ VALENCIA, P. (2010). *Tener un buen plan. La hoja de ruta de toda colección: el plan museológico*. Gijón: Trea,
- RAMOS LIZANA, M. (2007). *El turismo cultural, los museos y su planificación*. Gijón: Trea.
- RUÍZ MOLINA, L. (2007). *Proyecto museológico: Museo Arqueológico Municipal: Cayetano de Mergelina*, Yecla.
- SÁEZ LARA, F. (2008). "Una herramienta llamada plan museológico". *Museo (APME)*, nº 13 (pp. 37-85).
- SÁEZ LARA, F. & RODRÍGUEZ BERNIS, S. (2009-2010). "La planificación de museos en España: evolución reciente". *Museos.es*, nº 5-6 (pp. 262-287).
- SANTACANA I MESTRE, J. & LLOCH MOLINA, N. (2008). *El museo local. La cenicienta de la cultura*. Gijón: Trea.

- SORIANO AZORÍN, L., MARTÍ PÉREZ, J.M. & DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (1995). *Semana Santa En Yecla. Historia y Arte*. Yecla: Cabildo Superior de Cofradías Pasionarias.
- SORIANO AZORÍN, L. & MARTÍ PÉREZ, J. M. (2007). *Figuras iconográficas de los Pasos de la Semana Santa Yeclana*. Yecla: Cabildo Superior de Cofradías Pasionarias.

SUMARIO

Presentación	9
Inmaculada Vidal Bernabé	
I. Historia, cultura y manifestaciones inmateriales	
La Semana Santa y su significación artística	17
Jesús Rivas Carmona	
I Perdoni di Taranto attraverso capolavori dell'arte italiana	43
Valeriano Venneri	
"A joy for ever": Ritualidad y estética neobarrocas en la Semana Santa de Sevilla	59
Carlos Enrique Navarro Rico	
Iconografía, patrimonio y Semana Santa. El legado de Antonio Riudavets Lledó en la provincia de Alicante	83
José Iborra Torregrosa y Fina Antón Hurtado	
Val del Omar y el Viernes Santo Murciano. Del documento histórico a la mirada artística	105
Carlos Salas González	
II. Escultura	
La escultura procesional vallisoletana y su influencia en Castilla y León	119
José Ignacio Hernández Redondo	
La procesión del Santo Entierro de Zaragoza: un Vía Crucis esculpado	145
Wifredo Rincón García	
Celebración y arte en la Semana Santa de Sevilla	179
Andrés Luque Teruel	
La imagen procesional barroca a la luz del Liberalismo: Bussy y Salzilla	215
José Alberto Fernández Sánchez	
Escultura pasional del siglo XX y José María Alarcón Pina	233
Antonio Bonet Salamanca	
La imaginería procesional de la Semana Santa de Toledo	261
Ignacio José García Zapata	

Antonio Riudavets: un artista del siglo XIX	281
Sergio Lledó Mas	
José Capuz Mamano: la verdad sin adornos	295
Laura Sánchez Rosique	
El Santísimo Cristo de las Batallas de Ávila	313
David Sánchez Sánchez	
Ramón Álvarez Moretón, hacedor de una escuela de imaginería	327
Antonio Zambudio Moreno	
III. Artes decorativas y suntuarias	
Orfebrería de la Pasión en la provincia de Alicante	347
Alejandro Cañestro Donoso	
Artes suntuarias en la Semana Santa de Lorca	373
Cristina Gómez López	
El valor de una tradición.	
El arte de la orfebrería en la Semana Santa de Córdoba	395
Sarai Herrera Pérez	
Aproximación a la renovación artística en la Semana Santa de Osuna desde finales del siglo XIX	409
Antonio Morón Carmona	
De capa a manto; de casulla a saya.	
Nuevos usos para el ornamento litúrgico en la era de Internet	429
Carlos Serralvo Galán	
Manuel Guzmán Bejarano (1921-2002). Un tallista sevillano presente en la Semana Santa de la ciudad de Málaga	447
José Manuel Torres Ponce	
IV. Gestión del patrimonio	
Las cofradías y las TIC's: oportunidades para la gestión y difusión del patrimonio cultural de las hermandades	467
Javier Prieto Prieto	
Plan museológico alternativo del Museo de Semana Santa de Yecla	489
María Soriano Prats	

